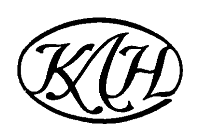
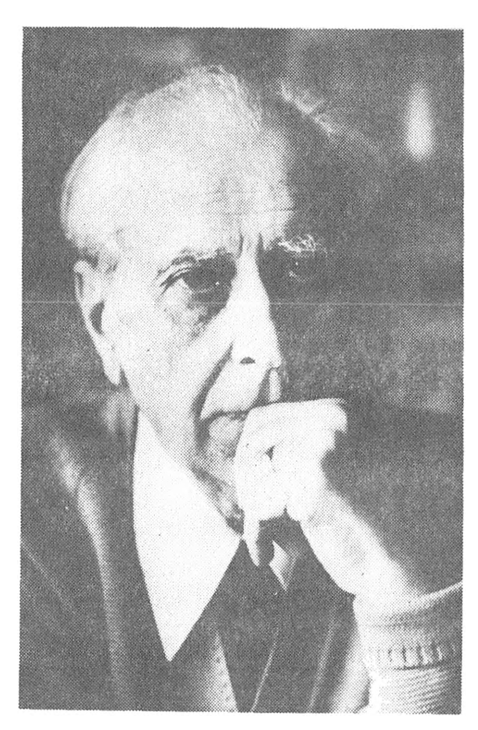


Д. С. ЛИХАЧЕВ

О филологии



КЛАССИКА
ЛИТЕРАТУРНОЙ
НАУКИ



Филология лежит в основе не только науки,
но и всей человеческой культуры.



Д. С. ЛИХАЧЕВ

О филологии



Москва · Высшая школа · 1989

ББК 80
Л65

Предисловие чл.-корр. АН СССР Л. А. Дмитриева

Изданиc подготовила Е. И. Ванеева

Рецензент:
кафедра литературы Чувашского государственного педагогического института им. И. Я. Яковлева (зав. кафедрой доц. А. М. Ярмуж)

Лихачев Д. С.

Л65 О филологии/Предисл. Л. А. Дмитриева.— М.: Высш. шк., 1989.—208 с.—(Классика литературной науки)

ISBN 5-06-001327-8

В книгу академика Д. С. Лихачева вошли работы, посвященные задачам, методам филологии и ее месту в науке и культуре. Темы исследования советского ученого — связи и отношения литературы с историей и философией, общие и частные проблемы теории и истории литературы, вопросы текстологии и источниковедения.

Л $\frac{4603000000(4309000000)-190}{001(01)-89}$ КБ—58—46—87 **ББК 80 4**

Научное издание

Лихачев Дмитрий Сергеевич

О филологии

Заведующий редакцией Г. Н. Усков. Редактор Н. А. Захарова. Младший редактор М. А. Журбенко. Художник Э. А. Марков. Художественный редактор М. Г. Мицкевич. Технический редактор Л. А. Муравьева. Корректор Е. К. Штурм. Программист А. В. Болотников.

ИБ № 7314

Изд. № ЛЖ-73. Сдано в набор 30.03.88. Подп. в печать 06.02.89. Формат 60×88/16. Бум. офс. № 2. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем 12,74 усл. печ. л. 12,99 усл. кр.-отт. 13,98 уч.-изд. л. Тираж 24 000 экз. Зак №1395 Цена 90 коп.

Издательство «Высшая школа», 101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14.

Текстовые диапозитивы изготовлены на фотонаборном оборудовании издательства с применением ЭВМ.

Отпечатано в Московской типографии № 4 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129041, Москва, Б. Переяславская ул., 46.

ISBN 5-06-001327-8

От издательства

По рекомендации читателей — студентов, преподавателей гуманитарных вузов и учителей-словесников — издательство начинает публикацию книг под общим названием «Классика литературной науки».

Предполагается издать работы отечественных и зарубежных филологов, вклад которых в развитие науки о литературе наиболее значителен. Среди них В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, С. П. Шевырев, А. Н. Пыпин, Н. С. Тихонравов, Ф. И. Буслаев, А. Н. Веселовский, А. А. Потебня и другие. Западноевропейскую науку представят Аристотель, Гегель, Лессинг и другие. Большое место будет отведено советскому литературоведению.

Учебная предназначенность книг определила их состав и характер комментариев (текстологическая обработка текстов минимальна). Задача издания — облегчить изучающим историю и теорию литературы доступ к фундаментальным трудам филологов, расширить и углубить знание основных положений литературоведения, наметить главные связи между литературоведением и смежными науками — философией, историей, лингвистикой, социологией, психологией.

Открывает издание работа известного советского ученого Д. С. Лихачева «О филологии», название которой и общее направление исследовательской мысли четко определяют цели библиотеки «Классика литературной науки».

Филологические труды Дмитрия Сергеевича Лихачева

Научный труд каждого крупного ученого-филолога имеет большое значение не только как исследование определенной поставленной в этом труде проблемы истории или теории литературы, но и как образец принципов и методов литературоведческого анализа, присущих данному ученому. Поэтому начинающим свой научный путь филологам очень важно ознакомиться с наиболее характерными трудами выдающихся филологов, что поможет их становлению как самостоятельных исследователей истории и теории литературы. Именно такую цель прежде всего преследует настоящая книга Д. С. Лихачева.

Научный путь Д. С. Лихачева (родился 28 ноября 1906 г. в Петербурге) начался в университете (в Петроградский университет на романо-германскую секцию Отделения языкознания и литературы факультета общественных наук поступил в 1923 г.). Он не ограничился только названной секцией, одновременно занимался в славяно-русской секции и при окончании университета защитил два диплома: один по основной специальности — «Шекспир в России в XVIII веке», а второй по славяно-русской секции — «Повести XVII века о патриархе Никоне». Кроме того, в некрасовском семинаре В. Е. Евгеньева-Максимова Д. С. Лихачев подготовил работу о забытых текстах Некрасова, атрибутировав около 30 неизвестных ранее фельетонов, рецензий и статей поэта, печатавшихся в 1840-х годах[1]. Студенческие годы были периодом проб и поисков в изучении им древнерусской литературы. Широта научных интересов станет характерной чертой всей последующей деятельности Д. С. Лихачева, направленной на исследование конкретных процессов и вопросов истории литературы, прежде всего истории литературы Древней Руси — первых семи веков существования великой русской литературы.

С 1934 по 1938 г. Д. С. Лихачев работал в Ленинградском отделении издательства Академии наук СССР. В 1937 г. ему было поручено издательское редактирование посмертно издававшейся книги А. А. Шахматова «Обозрение русских летописных сводов». Редактирование книги, которая представляла собой итоговый труд известного ученого по истории русского летописания, дало возможность начинающему исследователю в совершенстве овладеть важнейшей и самой сложной областью науки о древнерусской литературе. Редакторская работа Д. С. Лихачева (по существу, это был большой научный труд) обратила на себя внимание одного из руководителей Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского дома) АН СССР В. П. Адриановой-Перетц, и молодой специалист был приглашен ею на работу в отдел. В этом отделе Д. С. Лихачев работает с 1938 г. по сегодняшний день, пройдя путь от младшего научного сотрудника до заведующего отделом (с 1954 г.), действительного члена Академии наук СССР (1970).

За несколько дней до начала Великой Отечественной войны, в июне 1941 г., он защитил кандидатскую диссертацию на тему «Новгородские летописные своды XII века», в 1947 г.— докторскую диссертацию, посвященную шести векам истории русских летописей и, что очень существенно, истории летописей как памятников

---

[1] Ссылки на эту работу Д. С. Лихачева см.: *Выводцев Н.* Некрасов как критик и рецензент // *Некрасов Н. А.* Собр. соч.: В 5 т. / Под ред. В. Евгеньева-Максимова, К. Чуковского. М.; Л., 1930. Т. 3. С. 369—370.

литературных: «Очерки по истории литературных форм летописания XI—XVI вв.». Частично эта диссертация была издана в 1947 г.: «Русские летописи и их культурно-историческое значение». Д. С. Лихачеву принадлежит очень много важнейших исследований как по общим вопросам истории русского летописания (происхождение летописания, вопросы древнейшей истории русского летописания, взаимоотношения летописных сводов, проблемы их датировки и т. п.), так и по отдельным частным вопросам литературной истории летописей (впервые им был выделен в летописях особый вид сказаний о княжеских преступлениях, выявлена роль в летописании киевского боярина Петра Бориславича и многое другое). Важнейшее место в его исследовании летописей занимает «Повесть временных лет» — основной памятник раннего русского летописания. В 1950 г. она была издана (в двух томах) в академической серии «Литературные памятники». Эта книга и по сей день остается лучшим комментированным изданием замечательного литературного и исторического памятника Древней Руси, а историко-литературный очерк о «Повести», занимающий значительную часть второго тома,— самое полное и обстоятельное исследование этого произведения как литературного памятника и исторического источника.

Книгой «Возникновение русской литературы» (1952) открывается большой цикл работ Д. С. Лихачева по исторической поэтике древнерусской литературы, составивших новое направление не только в советском литературоведении, но и в литературоведении мирового масштаба (не случайно многие из них переведены за рубежом). Наиболее значительны из работ этого цикла следующие: «Человек в литературе Древней Руси» (2-е изд. 1970), «Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого» (1962), «Поэтика древнерусской литературы» (3-е изд. 1979), «Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили» (1973).

Д. С. Лихачев показывает, что потребность в литературе на Руси вызывалась исторической действительностью: переходом государства от первобытнообщинного строя непосредственно к феодальному, минуя рабовладельческую стадию. Это обусловливало процесс ускоренного развития литературы и целый ряд ее специфических черт. Для первоначального периода истории древнерусской литературы особенно важен вопрос о литературном влиянии, о связи древнерусской литературы с византийской и славянскими литературами. Д. С. Лихачев подробно характеризует сложность и многообразие форм проявления этого процесса, выдвигая положение о трансплантации культурных явлений Византии на русскую почву, на которой они начинают приобретать иной характер, получают местную окраску.

С проблемой литературных влияний тесно связан вопрос о так называемом втором южнославянском влиянии в конце XIV—XV в. В отличие от традиционной точки зрения на этот вопрос Д. С. Лихачев приходит к выводу о том, что многие сходные явления в литературе и искусстве стран южного славянства и Руси, свойственные эпохе Предвозрождения, возникали в разных странах одновременно и независимо друг от друга.

Д. С. Лихачевым впервые рассмотрена история древнерусской литературы с точки зрения стилей эпох, которые им были определены и охарактеризованы: X—XIII вв.— стиль монументального историзма, XIV—XV вв.— экспрессивно-эмоциональный стиль, XV в.— стиль психологической умиротворенности, XVI в.— стиль второго монументализма. В тесной связи со стилями эпох исследуется специфика изображения человека в древнерусской литературе. Подробно анализируются художественные особенности литературы первых семи веков ее существования, жанры древнерусской литературы. Поэтика литературы Древней Руси изучается им в сопоставлении с поэтикой литературы нового времени, а также с поэтикой фольклора. Разносторонний и глубокий анализ специфики литературы не только раскрывает художественную сущность искусства слова Древней Руси, но и дает возможность современному читателю воспринять произведения далекого прошлого как бы глазами человека того времени. Открывать современному человеку художественность средневековой литературы — одна из существеннейших сторон научных трудов Д. С. Лихачева, благодаря которым так сильно возрос интерес в наше время к искусству Древней Руси. Древнерусские литературные памятники стали

привлекать к себе внимание не только как образцы исторического прошлого, но и как живое эстетическое явление.

Целый раздел отечественной медиевистики составляют работы Д. С. Лихачева о «Слове о полку Игореве». Им был осуществлен ряд комментированных изданий «Слова» (наиболее значительное — издание 1950 г. в серии «Литературные памятники»), написано много статей, несколько научно-популярных книг. Пониманию литературной истории памятника, проникновению в его поэтику способствуют статьи, собранные Д. С. Лихачевым в книгу «„Слово о полку Игореве" и культура его времени» (второе издание вышло в год 800-летнего юбилея «Слова», в 1985 г.).

Д. С. Лихачев обращает внимание читателя на то, что «Слово о полку Игореве» выросло на почве русской исторической действительности XII в., в нем нашла яркое отражение устная речь той поры. Автор «Слова» творчески осмысляет фольклорные образы, обороты обыденной речи, феодальную и военную терминологию, символику своего времени. Образная система произведения тесно связана со стилем XII в.— стилем монументального историзма.

Исследуя проблему жанра «Слова о полку Игореве», Д. С. Лихачев устанавливает тесную связь его поэтики с двумя жанрами устной народной поэзии — плачами и песенными прославлениями (славами).

В книгах и статьях, посвященных «Слову о полку Игореве», ученый убедительно решает целый ряд спорных и принципиально важных вопросов: о языческих элементах в поэтике произведения, о значении понятия «Русская земля» в памятнике, о политическом смысле обращения автора «Слова» к русским князьям встать «за землю Русскую, за раны Игоревы», об авторе «Слова» и т. д. И все же главная заслуга Д. С. Лихачева — раскрытие поэтической сути «Слова о полку Игореве», его художественных особенностей.

Особое место в деятельности ученого занимают вопросы текстологии и источниковедения. Свой опыт работы над древнерусскими источниками он обобщил и теоретически осмыслил в монографии «Текстология: На материале русской литературы X—XVII вв.» (2-е изд. 1983). Эта книга стала настольной для всех медиевистов. Д. С. Лихачев определяет текстологию не как вспомогательную, а как самостоятельную научную дисциплину, цель которой заключается не в том, чтобы изучить правила издания текстов, как считали очень многие раньше, а в том, чтобы овладеть правилами изучения истории текста. Текстолог (а текстологом должен быть каждый исследователь литературы Древней Руси) должен изучить «историю текста памятника на всех этапах его существования в руках у автора и в руках его переписчиков, редакторов, компиляторов, т. е. на протяжении всего того времени, пока изменяется текст памятника»[1]. При этом «представляется несомненным, что нельзя изучать изменения текста памятника в отрыве от его содержания (понимаемого в самом широком смысле, в частности политических тенденций, художественного замысла и т. д.), а содержание — в отрыве от всей исторической обстановки в целом»[2]. Таким образом, основной научный пафос книги Д. С. Лихачева — подход к текстологии не с формальных позиций, а с позиций историзма: целью исследования должно быть установление истории текста изучаемого произведения. Анализу любого художественного произведения древнерусской литературы должно предшествовать текстологическое изучение этого произведения по всем сохранившимся до нашего времени его спискам. Лишь в случае невозможности установить смысловой характер изменений в тексте исследователь вправе отнести их за счет случайностей и порч, возникших в процессе переписки текста. Только такой подход к тексту дает объективную гарантию в правильности решения вопросов, касающихся его истории. Текстологические принципы, изложенные Д. С. Лихачевым применительно к древнерусским литературным памятникам, имеют не меньшее значение и для текстологии литературных произведений нового и новейшего времени.

В первые месяцы Великой Отечественной войны в осажденном Ленинграде Д. С. Лихачев в соавторстве с археологом М. А. Тихановой написал брошюру

---

[1] *Лихачев Д. С.* Текстология: На материале русской литературы X—XVII веков. 2-е изд. Л., 1983. С. 27.

[2] Там же.

«Оборона древнерусских городов», которая вышла из печати в блокадном Ленинграде в 1942 г. Работа над этой книгой определила отношение Д. С. Лихачева к истории далекого прошлого. Позже он писал: «При всей своей наивности в частностях брошюра эта имела для меня большое личное значение. С этого момента мои узкотекстологические занятия древними русскими летописями и историческими повестями приобрели для меня „современное звучание"»[1]. Это «современное звучание» — характерная черта всех трудов Д. С. Лихачева по истории литературы и культуры Древней Руси. Ни один из трудов Д. С. Лихачева не остается достоянием лишь узкого круга специалистов, а привлекает к себе внимание и филологов, и историков, и искусствоведов, и вообще тех, кто интересуется русской литературой и историей. Несомненно и то, что большой популярности книг и статей Д. С. Лихачева в самых широких читательских кругах способствуют их стиль и язык. Обращаясь к сугубо специальным и теоретическим вопросам, Д. С. Лихачев всегда умеет сказать о них просто, ясно, доходчиво, никогда не злоупотребляя сложной терминологией. Характерно, что целый ряд терминов и понятий, введенных Д. С. Лихачевым в широкий оборот («литературный этикет», «нестилизационное подражание», «трансплантация», «литература-посредница», «конкретное литературоведение», «текстологический конвой» и др.), прочно вошли в современную науку о литературе.

Работы Д. С. Лихачева по истории древнерусской литературы, по истории литературы нового времени, по истории русской культуры являются классическим образцом современных литературоведческих исследований и обращение к ним начинающих филологов, независимо от того хронологического периода истории литературы, которому собирается посвятить себя тот или иной филолог,— отличная филологическая школа.

Л. А. Дмитриев

---

[1] *Лихачев Д. С.* Послесловие к брошюре 1942 года // Звезда. 1975. № 1. С. 180.

Принцип историзма в изучении литературы

В начале XX в. значительное влияние на русскую эстетическую мысль оказала феноменология Эдмунда Гуссерля. Часть из его работ была переведена на русский и стала широко популярна [1]. Феноменологическая методика философского исследования мира требовала, с одной стороны, чистой абстракции, с другой — полного отделения любого явления от его естественного окружения. Мир был подвергнут последовательному логизированию. Косвенно (поскольку идеи Э. Гуссерля «носились в воздухе») феноменологический подход оказал влияние на русских формалистов. Последние в своем стремлении отделиться от традиционного академического литературоведения, в котором существенное место занимал культурно-исторический подход акад. А. Н. Пыпина, обратились именно к феноменологическому исследованию, как отсекавшему литературное произведение от исторической действительности, литературных традиций и всего идейно-тематического окружения. Следует, впрочем, оговориться, что русский формализм никогда не переходил в чистое «беспредпосылочное» феноменологическое манипулирование. Ближе к Э. Гуссерлю стоял западный структурализм. Последователь Э. Гуссерля — Роман Ингарден. У последнего анализ литературного произведения только в его внутренней структуре стал основополагающим методологическим требованием.

Стоит процитировать автора, наиболее выражавшего антиисторические позиции русской гуссерлианской эстетической мысли 20-х годов нашего века — Густава Шпета. Г. Шпет пишет: «Поэтика — наука об фасонах словесных одеяний мысли» [2]. Эти «фасоны» существуют сами по себе. Это, так сказать, чистая гуссерлианская геометрия. И Г. Шпет возражает против всяких попыток увидеть за произведением что-то большее, чем эту чистую геометрию.

---

[1] Особенное значение имела книга: *Гуссерль Э.* Логические исследования: Ч. 1. Пролегомены к чистой логике / Под ред. и с предисл. С. Л. Франка. СПб., 1909.

[2] *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. III. Пг., 1923. С. 40.

«Объективная структура слова,— пишет Г. Шпет,— как атмосферою земля, окутывается субъективно-персональным, биографическим, авторским дыханием. Это членение словесной структуры находится в исключительном положении и, строго говоря, оно должно быть вынесено в особый отдел научного ведения. При обсуждении вопросов поэтики ему не должно быть места, как и при решении вопросов логики. Но еще больше, чем при рассмотрении движения научной мысли (об этом Г. Шпет говорит выше.— *Д. Л.*), до сих пор не могут отрешиться при толковании поэтических произведений от заглядывания в биографию автора. До сих пор историки и теоретики „литературы“ шарят под диванами и кроватями поэтов, как будто с помощью там находимых иногда „утензилий“ они могут восполнить недостающее понимание сказанного и черным по белому написанного поэтом. На более простоватом языке это нелитературное занятие трогательно и возвышенно называется объяснением поэзии из поэта, из его „души“, широкой, глубокой, и вообще обладающей всеми гиперболически-пространственными качествами. На более „терминированном“ языке это называют неясным по смыслу, но звонким греческим словом „исторического“ или „психологического метода“,— что при незнании истинного психологического метода и сходит за добро» [1].

Далее Г. Шпет называет такой, им самим определенный и изображенный, подход к литературе «обывательщиной в науке», сравнивает этот подход с работой тряпичника, который, «вытаскивая из груды мусора тряпки, подымает и переворачивает груды обглоданных костей, жестянок, истлевших углей и прочего сору, который может наводить его на всевозможные воспоминания и волнения» [2].

Ошибка Г. Шпета в критике исторического подхода к литературным произведениям состоит в следующем.

Во-первых, неверно вырывать памятник литературы из истории, и истории литературы в частности, предполагая, что историческая интерпретация памятника заключается только в том, что он внешне «окутывается» некоей исторической, биографической и прочей «атмосферой». Памятник сам по себе, в своем существе является фактом истории, истории культуры, истории литературы и биографии автора. Произведение писателя, особенно писателя крупного и особенно писателя, принадлежащего к периоду, когда личностное начало в искусстве полностью вступило в свои права,— это факт, являющийся историческим и биографическим ab initio. Во всякой биографии в той или иной мере присутствует эпоха.

---

[1] *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. С. 74—75.
[2] Там же. С. 76.

Во-вторых, обращение к биографии и к истории в широком смысле этого слова необходимо не только для *объяснения* (как предполагает Г. Шпет) памятника, но в первую очередь для его *понимания,*— понимания эстетического в том числе. Если мы не будем знать, когда произведение составлено, не будем вносить известной доли историчности в его восприятие,— оно пропадет для своего читателя художественно. Эсхил как драматург XX в. был бы не только непонятен, но и эстетически неудовлетворителен. То же можно сказать обо всех авторах древности. Исторический подход не только объясняет нечто для нас данное, а в первую очередь расширяет наше понимание произведения.

В-третьих, историческое и биографическое понимание и объяснение памятника далеко не обязательно является исследованием содержимого «утензилий», т. е. снижением высокого и сведением его к мизерному. Историческое и биографическое (биографическое — как часть исторического) не снижает творчества, но по большей части его возвышает, приобщая произведение к эпохе и жизни, которые всегда больше, чем сам по себе памятник. Знание эпохи и жизни творца позволяет нам понять многое, что в противном случае прошло бы мимо нашего понимания. Больше того, знание эпохи позволяет нам поднять памятник над этой эпохой. Так же точно знание жизни автора поднимает его над ним самим.

Ошибки Г. Шпета, к сожалению, имели и имеют свои основания в некоторых работах литературоведов. Я не говорю уже о работах, потакающих дурным вкусам читателей к «утензилиям» и «подкроватным» поискам всякого рода,— бывают и теоретические высказывания, которые косвенно «подтверждают» обвинения Г. Шпета.

А. А. Баженова, автор статьи «Принцип историзма в эстетическом исследовании», пишет: «Мы воспринимаем эстетическую культуру прошлого, разумеется, исходя из современных представлений» [1]. Это и правильно, и глубоко неправильно — одновременно. Так, например, современные эстетические представления требуют реалистического искусства. Но реализм в искусстве не может быть руководством при восприятии средневековой эстетической культуры, различных национальных форм дореалистического искусства Востока, Африки и пр. Современное эстетическое сознание так, как оно выражается не в собственном современном нам творчестве писателей, а в понимании «чужого» искусства, гибко и восприимчиво, ибо оно руководствуется в большей мере, чем все прошлые эстетические культуры, историческим отношением, историческим принципом, чувством истории, а главное — наукой, проникнутой историзмом. И в этом как раз одно из про-

---

[1] *Баженова А. А.* Принцип историзма в эстетическом исследовании // Эстетика, искусство, человек: Сб. статей. М., 1977. С. 177.

явлений реализма. Историзм эстетического восприятия — обратная сторона реализма в творчестве.

Всякое произведение литературы воспринимается современным читателем в исторической перспективе.

В какие-то периоды древней русской литературы (в XI—XVI вв.) этого исторического подхода к произведениям литературы не существовало, и это существенным образом отразилось как на поэтике самих памятников, так и на замедленности развития русской литературы средневековья. Древнерусский памятник либо описывал исторические события, рассказывал о них, либо был посвящен темам, казавшимся «вечными» или, напротив, злободневными. Однако произведение литературы само по себе никогда не было в XI—XVI вв. памятником истории, прошлого, не воспринималось с «поправками» на прошлое. Произведение литературы всегда было «современным». В противном случае к нему пропадал интерес, и оно переставало переписываться и читаться. Именно этим объясняется, может быть, то, что и «Слово о полку Игореве» перестало само по себе в определенный промежуток времени интересовать читателей и стало «растворяться» по частям, вкрапливаясь отдельными формулами, а не по содержанию, в другие литературные произведения.

Только в XVII веке произведения прошлого стали восприниматься именно как произведения прошлого. Постепенно наступала эра особого отношения к античным авторам (в литературе барокко) или авторам, которые не только по своему положению (монархов, святых, иерархов церкви), но и по своему искусству могли ставиться в образец современникам. Затем историчность в восприятии литературы растет в XVIII в. и достигает почти полной отчетливости в романтизме. Историзм становится органической частью реализма — одной из его ипостасей.

Восприятие произведения в исторической перспективе ни в коем случае не сводится к тому, что какие-то «вре́менные», связанные со своей эпохой и со своим автором элементы произведения сохраняют свою эстетическую (и в известной мере идейную) действенность, не утрачиваются художественно. Историзм в понимании произведения искусства прошлого *обогащает* это понимание. Ценность произведения литературы возрастает от того, что оно выступает в сознании читателя как явление своей эпохи. Произведения античной литературы эстетически и идейно действенны для нас не только сами по себе, но и потому, что они в известной мере, будучи объясненными историками литературы и культуры античности, являются «окнами» в античность, «окнами» в античную эстетическую культуру. И с этой точки зрения они могут оказаться даже более действенными для нас, чем для их современников. Здесь дело вовсе не в «патине времени», не в обаянии времени,— хотя и эту сторону не следует сбрасывать со счетов,— а в познании эстетической культуры прошлого через

произведение искусства. И с этой точки зрения художественная ценность произведения искусства может возрастать с течением времени. Литература начинает требовать литературоведения, и особенно истории литературы.

Существует точка зрения, согласно которой произведение искусства обладает двоякой эстетической ценностью — ценностью своих, заложенных в нем «вечных» элементов, и ценностью, понятной только для современников этого произведения. Тем самым эстетическая ценность как бы дробится, расчленяется на две части. Однако всякое произведение искусства изначально целостно в своей эстетической сущности. Разделение в нем на «вечное» и «временное» способно убить эту целостность и убить в первую очередь ту часть произведения искусства, которая относится сторонниками такого разделения к его «вечной» части. Ведь в такого рода точке зрения, естественно, предполагается, что ценность искусства должна со временем падать, снижаться, ибо доля «временного» должна с годами увеличиваться, а доля условно относимого к «вечному» уменьшаться (понятие «вечного», разумеется, условно; «вечное» тоже временно, только временность его длится дольше).

На самом деле, всякое произведение искусства постоянно самообновляется, и это самообновление осуществляется с помощью исторического подхода читателей, которым во многом должны помогать историки искусства. В первую очередь такой исторической самообновляемости подвергается наиболее «значащее» из искусств — литература.

В процессе «самовозобновления» произведения искусства (и литературы в первую очередь) оно не только восстанавливает свои ценности, но в известной мере и «изменяет» их, так как новое историческое окружение способствует его новому пониманию.

Значит ли это, что каждое новое историческое восприятие искусства только что-то привносит от себя, что читатели, зрители и слушатели произведения «исторически субъективны»? Если бы это было так, то перед нами было бы явно отрицательное явление. Перед нами была бы налицо не только субъективность оценок, но в известной мере и импрессионистически неустойчивая сущность самих произведений искусства. На самом же деле, произведение «играет» своими внутренне присущими ему, потенциально заложенными в нем свойствами. Каждая из эпох раскрывает в произведении те ценности, которые были ему потенциально и вместе с тем объективно свойственны. Каждое истинное произведение искусства потенциально многолико, способно играть различными гранями в различном освещении эпох.

«Гамлет» Шекспира (этот пример, может быть, особенно понятен) в каждую из эпох воспринимается по-новому. Однако разве каждое из этих новых восприятий является вопреки тому единственному, которое было сознательно и намеренно вложено в него

Шекспиром? Тогда какое же количество различных и несомненно заслуживающих внимание интерпретаций «Гамлета» — актерами, режиссерами, театральными критиками, литературоведами и культуроведами — должно быть отброшено как несостоятельные! На самом деле, очень значительная часть интерпретаций раскрывает потенции самого произведения и лишь некоторая оказывается явно ложной, отражая тенденции и заблуждения самого интерпретатора, навязывая произведению то, что по существу противоречит его сущности. Но и с «явной ложью» не все обстоит так просто. Критик-фальсификатор обнаруживает себя в своих фальсификациях, выдает свою эпоху, господствующие ее тенденции, и с этой точки зрения, если фальсификация не совсем бездарна, она может даже представлять интерес.

Самый простой пример: знаменитый подделыватель произведений, созданных на рубеже XVIII и XIX вв., Сулукадзев, которого долгое время воспринимали только как грубого мошенника[1], оказался в настоящее время представителем своего времени, эстетических течений представляемой им эпохи. То же можно сказать о Макферсоне, о «подделках» Мериме и т. д. Мы привели примеры явных литературных фальсификаций, но ведь есть и фальсификации содержаний произведений и даже творчества писателей, которые никак не могут быть приняты наукой. За примерами и тут ходить недалеко. Кто согласится с интерпретацией творчества Пушкина, предложенной Писаревым? И вместе с тем, кто отвергнет ее историческую ценность? Ведь без нее нет Писарева, она типична для Писарева, для его времени, для культурной жизни России 60-х годов.

Означает ли это, что мы обязаны неразборчиво принимать все, предлагаемое нам эпохой? Отнюдь нет! Это означает только, что мы должны стремиться проверить с помощью исторической критики, через историческую интерпретацию любое восприятие произведений прошлого. Не возрастут ли тем самым безмерно обязанности исторической науки? Думаю, что нет: нет смысла работать над бездарным материалом, над бездарными произведениями и над бездарными интерпретациями.

Заметим прежде всего, что наибольшее количество различных ценных интерпретаций произведения искусства (в первую очередь литературного) сопутствует произведениям гениальным, талантливым, выдающимся. Именно они, эти выдающиеся произведения, отличаются наибольшими заложенными в них потенциями. Произведения слабые слабее отражают время, эпоху, эстетические представления своего времени. То же самое следует сказать и об их интерпретациях. Характерны для времени гениальные и талантливые интерпретации. Бездарные или посредственные

---

[1] *Сперанский М. Н.* Русские подделки рукописей в начале XX века (Бардин и Сулукадзев) // Проблемы источниковедения. М., 1956. Т. 5. С. 44—101.

произведения и интерпретации произведений менее всего показательны для эпохи.

Это мое утверждение прямо противоположно тому, которое господствовало в русском литературоведении, начиная с 60-х годов XIX и в первой четверти XX века. А. Н. Веселовский обратился в своей докторской диссертации «Вилла Альберти» к «Гексамерону» — произведению «среднему» — в убеждении, что именно в *среднем* произведении ярче всего воплощается эпоха. Такого рода подход считался своего рода «демократизмом» в науке. Акад. В. Н. Перетц избирал темами своих работ и рекомендовал своим ученикам заниматься произведениями «средней» литературы: пьесами школьного театра, хождениями, произведениями неяркими и обычными [1].

Произведение литературы — постоянно меняющаяся ценность. Его ценность для времени своего создания раскрывает исторический подход, для каждой новой эпохи — критики, актеры, режиссеры, а также авторы переделок и переложений. Многосторонность потенций — сила произведения.

Динамичность произведения имеет много сторон. Первая состоит в том, что произведение — результат определенного процесса. Динамичен уже самый замысел автора, который меняется и уточняется в творческом процессе. Замысел не предшествует тексту, а параллелен созданию текста. Произведение не есть нечто неподвижное. Это часть движения — заключительная или близкая к заключению. Это не остановившийся результат, а по большей части оборванный творческий вариант (вспомним «Онегина», «Братьев Карамазовых», «Войну и мир» и почти любое из крупных произведений литературы). Вторая сторона динамичности состоит в том, что с изменением исторической действительности меняется понимание произведения. Восприятие культурных явлений прошлого — результат прежде всего динамической встречи и взаимодействия культуры прошлого и интерпретационной культуры той эпохи, в которой произведение продолжает свою жизнь.

С ростом культуры восприятия читателя интересует не только процесс создания произведения, личность его автора, но и история его интерпретации в различные эпохи. Произведение все интенсивнее и интенсивнее начинает изучаться и пониматься в его динамике.

Именно этим объясняется чрезвычайный рост интереса к личности авторов и в связи с этим рост биографической литературы особенно в последние годы. Именно этим обусловливается рост интереса к литературоведческой и критической литературе и даже просто к комментариям, к тексту черновиков и вариантов.

---

[1] См.: *Перетц В. Н.* Краткий очерк методологии истории русской литературы, культуры. Пг., 1922. С. 20—21.

Существенное значение имеет творимое «совместно» с литературой и литературоведением расширение нашего эстетического опыта. Эстетический опыт, гибкость эстетического сознания — это не «эстетизм». Напротив, эстетизм в значительной мере результат недостаточности эстетической культуры, ибо эстетизм воспринимает эстетику памятника узко и односторонне, в его неподвижной данности. Гибкое и «тренированное» эстетическое сознание связывает памятники культуры прошлого с эстетическими воззрениями, с философией и исторической действительностью их эпохи. Высокая историческая эстетическая методика исследования есть тот инструмент («микроскоп» и «телескоп» одновременно), который ведет нас к пониманию национального характера других народов, культур прошлого, т. е. расширяет наше познание и «пространственно», и во времени. Это тот твердый алмазный наконечник, следуя за которым, мы проникаем в самую суть культуры, создавшей изучаемое произведение.

Литература, а вслед за ней и литературоведение обладают такой колоссальной общественной значимостью, что они способствуют развитию человеческой социальности в широком смысле этого слова. При этом ни одно из направлений в литературе не делало это с такой остротой, как реализм, и ни одно из направлений в литературоведении,— как последовательный историзм. Причем сила реализма и историзма состоит еще и в том, что они помогают нам понять нереалистические направления и последовательный антиисторизм дореалистических культур. Тот разрыв, который так или иначе существует между реалистическим искусством и нереалистическим, не просто игнорируется (поэтому здесь и не может быть речи об «эстетической всеядности»), а объясняется и понимается.

Одно из замечательнейших свойств человеческого сознания — проникать в чужое сознание, а замечательное свойство современной исторической (в широком смысле) науки — в культуры прошлого или так или иначе «чужие». Не будучи миром, человек с помощью науки и искусства познает этот мир во всем его многообразии. Для того чтобы познавать, не нужно самому становиться этим познаваемым, но нужна известная степень исторической гибкости нашего сознания и нашего научного подхода.

Произведение литературы позволяет познать не только те явления, на которые направлено внимание автора этого произведения, но, следуя за ним, открывает нам и самого автора, а за автором — его эпоху, ибо он — ее часть, а если литературовед последует и дальше за произведением, то и всех тех эпох, которые так или иначе интерпретировали это произведение.

Произведение динамично в процессе своего создания, динамична «воля автора», его создавшего, оно динамично в процессе своей дальнейшей жизни — жизни в интерпретации современни-

ков и отдаленных потомков. Формы этой динамичности разнообразны и не могут быть исчерпаны в простом перечислении.

Всякое произведение — это некий многосторонний процесс. Это не неподвижное, неизменяющееся явление. Вот почему попытки, восходящие к феноменологии Э. Гуссерля, воспринимать и изучать произведение искусства «в самом себе», изымая его из окружающей действительности и изолируя его, не только до крайности обедняют произведение искусства, но и создают некую фикцию. Ибо произведение не только процесс (вернее даже — процессы, внешне прикрепленные к неустойчивому и меняющемуся тексту), но и некое, окружающее его поле силовых линий.

Наши представления об атомах как о некоторых чрезвычайно малых твердых частицах коренным образом изменились и усложнились, наши представления о произведении литературы меняются и при этом в том же направлении его «динамизации». Динамизация же есть в своем высшем проявлении — историзация, и она сопутствует движению реализма [1].

Говоря об историческом понимании творчества того или иного писателя, нельзя не сказать несколько хотя бы слов о так называемом «вульгарном социологизме». Течение это справедливо забыто в современном советском литературоведении, но само по себе социологическое направление в изучении литературы не должно отвергаться вместе с вульгарностью, которая была присуща как некоторая крайность первым социологическим изучениям литературы.

В чем выражалась вульгарность этого течения? Прежде всего в стремлении все особенности творчества писателя, как идеологического порядка, так и формального, подвести под ту или иную рубрику социально-классового деления общества, втиснуть все многообразие истории литературы в известные социологические схемы. Это было ошибочно по двум встречным причинам: во-первых, творчество писателя по большей части гораздо шире, чем та или иная социально-классовая ячейка общества; во-вторых, само общество может быть шире литературы. Стремясь «упаковать» литературу в социологические схемы, литературовед неизбежно приходил к обеднению и литературы, и общества, а кроме того, связывал себя по рукам и ногам этой навязываемой им себе «обязанностью». Литературовед лишал себя свободы исследования заранее приготовленными схемами. Вульгарный социологизм был плох тем, что он не столько объяснял творчество писателей, сколько их «разоблачал» и в результате их обесценивал. Однако подлинный социологический подход может обогащать наше восприятие литературы, может помочь увидеть в писателе то, что не замечалось ранее. В ряде случаев конкретный (но никак не вуль-

---

[1] См. об этом в моей книге «Поэтика древнерусской литературы» (Л., 1971. С. 158—174).

гарный) социологизм давал удачные объяснения творчества писателя.

Приведу следующий пример. И. П. Еремину принадлежит честь открытия Иосифа Волоцкого как писателя. Собственно, Иосиф Волоцкий со всеми произведениями был хорошо известен и до исследования Еремина, но исследование И. П. Еремина позволило понять Иосифа Волоцкого как своеобразного художника, объяснило особенности его стиля, которые не замечались раньше, благодаря исключительной конкретности и одновременно широте своего объяснения.

Постараюсь показать это на нескольких выдержках из работы И. П. Еремина «Иосиф Волоцкий как писатель». Еремин писал: «Как писатель Иосиф Волоцкий неотделим от церковно-общественного деятеля, от игумена основанного им Волоколамского монастыря. Писательство для него всегда было прежде всего „делом“ наряду с другими делами административными и церковно-общественными. Писал он, видимо, быстро, не затрудняя себя чисто литературными заботами, не боясь повторений одного и того же, щедро черпая материал из ранее написанных им произведений, обычно сразу же приступая к теме. Стройность и четкость построения некоторых его произведений — результат не столько упорного писательского труда, сколько „делового“ подхода к поставленной литературной задаче, своеобразное проявление самого склада его ума, уравновешенного и трезво-рационалистического»[1].

Еще одна выдержка: «В поучениях братии Волоколамского монастыря и другим монашествующим лицам он — авторитетный игумен, сообщающий правила-рецепты поведения. Речь его проста, лишена какой-либо риторики; предписания четки и лаконичны. Некоторые из его наставлений этого рода носят подчеркнуто директивный характер и производят впечатление почти приказа (свое послание братии „о хмельных напитках“ он так именно и назвал — „приказом“ — и даже, как следует из завершающей текст записи, скрепил его своей игуменской печатью)»[2].

Уже из этих двух цитат можно себе представить, насколько удачен был тот «социологический ключ», который удалось И. П. Еремину найти не столько к идеологической стороне творчества Иосифа, сколько к его стилю — стилю игумена-хозяина своего монастыря.

Однако следует заметить, что ключ оказался таким простым потому, что само творчество Иосифа Волоцкого было в известной мере так же просто. Иосиф Волоцкий — второстепенный и даже третьестепенный писатель XVI в. Значительно сложнее обстоит дело с творчеством его поздних или, наоборот, ранних совре-

---

[1] *Еремин И. П.* Литература Древней Руси. М.; Л., 1966. С. 185.
[2] Там же. С. 189

менников. Труднее или невозможно найти единый ключ к сочинениям Ивана Пересветова или Ивана Грозного. Сведение всего объяснения их творчества к занимаемому ими социальному положению было бы полной вульгаризацией.

Было бы, например, неправильно рассматривать все творчество крупнейшего стихотворца XVII в. Симеона Полоцкого только в свете занимаемой им должности придворного поэта и воспитателя царских детей, хотя это занимаемое им положение и объясняет многое в его поэзии.

И. П. Еремин воспользовался для характеристики Симеона Полоцкого весомой аналогией: многосторонним сравнением сборников стихотворений Симеона с кунсткамерой.

Вот как начинает И. П. Еремин свою характеристику поэтического стиля Симеона Полоцкого: «Оба сборника стихотворений Симеона Полоцкого — „Вертоград многоцветный" и „Рифмологион", если расположить их с точки зрения их поэтического содержания, производят впечатление своеобразного музея, на витринах которого расставлены в определенном порядке („художественно и по благочинию") самые разнообразные вещи, часто редкие и очень древние („вещь", „вещи" — так нередко и сам Симеон называл свои стихотворения; см. его предисловия к „Вертограду" и „Рифмологиону"); именно они лежат на самой поверхности его обширного поэтического наследия и прежде всего обращают на себя внимание. Этот беспримерный в русской поэзии стихотворный музей Симеона Полоцкого так велик, и экспонаты его так многообразны, что нельзя не пожалеть об отсутствии путеводителя по нему, каталога...

Между тем именно тут (в „Вертограде" и „Рифмологионе".— *Д. Л.*) выставлено для обозрения все основное, что успел Симеон, библиофил и начетчик, любитель разных „раритетов" и „курьезов", собрать в течение своей жизни у себя в памяти: целая коллекция драгоценных камней — „сапфир камень", который имели обычай носить египетские жрецы, „амефист камень", не тонущий в воде „камень фирреос" и пр.; не менее драгоценная по подбору экземпляров коллекция редких животных и птиц: „слон", „птица финикс", „птица неясыть", „лев", „райская птица" с ярким разноцветным оперением, плачущий „крокодил", „пифик", ласкою убивающий своих детенышей, „хамелеон", „птица струфион", имеющая крылья, но не могущая летать, „заяц морский", „василиск", свистанием своим убивающий птиц, „скорпий", рождающий одиннадцать чад, из числа которых он только одного оставляет себе, а остальных съедает и пр... Так называемые „книжицы" Симеона Полоцкого свидетельствуют, что этот его стихотворный парад вещей иногда принимал форму настоящего зрелища — зрелища в буквальном смысле этого слова: стихи можно было не только читать, но и рассматривать, как рассматривают здание или картину... в помощь к слову Симеон

привлекал живопись, графику и даже отдельные архитектурные мотивы...»[1].

И. П. Еремин сравнивает «книжицы» Симеона не просто с музеем, а с музеем определенным — «кунсткамерой». Правомерно ли это сравнение? Ведь Кунсткамера возникла значительно позднее — при Петре. Но дело, конечно, не в том, что Симеон испытал на себе «влияние» Кунсткамеры; он просто руководствовался теми же эстетическими представлениями, которые легли затем в основу экспозиций Кунсткамеры. Он собирал по преимуществу редкости и некоторые из них (коллекция уродов и различных удивительностей) были исключительно близки к принципам, по которым собирали раритеты Кунсткамеры.

Музей в Москве появился раньше Кунсткамеры — это была Оружейная палата. Она уже была при Симеоне (возникла в XVI в.— одновременно с первыми музеями Западной Европы), но дело в том, что Симеон был учителем царских детей и свои стихотворения и „книжицы" создавал по педагогическим правилам барокко: с обязательной для педагогики того времени наглядностью.

Тем самым сравнение стихотворного хозяйства Симеона с Кунсткамерой, сделанное И. П. Ереминым в работе «Поэтический стиль Симеона Полоцкого», полностью оправдывает себя.

Исторический принцип в подходе к литературному произведению имеет огромное значение в доказательствах литературоведческих объяснений.

Гуссерлианский принцип «отсутствия предпосылок», шпетовское стремление рассматривать произведение искусства вне истории и вне биографических данных — далеко не новы. Напомню, что средневековая западноевропейская мысль давно выработала свой подход к литературному произведению как к некоей «вечной данности». И Священное писание, и произведения Вергилия в одинаковой мере служили объектом обнаружения в них четырех смыслов — буквального, аллегорического, морального и аналогического. У некоторых средневековых богословов внеисторическое истолкование произведений доходило до семи. Ясно, что эти «смыслы» не столько извлекались из произведений, сколько вкладывались в них. Основания, по которым в средние века извлекались из произведения его различные «смыслы», не были следствием «простоты» и примитивности средневекового богословия. Они имеют свой исторический смысл. Вычитывание вечных смыслов в произведении касалось только произведений «боговдохновенных». Предполагалось, что не автор творит свое произведение, а оно внушается ему свыше[2]. Поэтому четыре или больше смысла могли обнаруживаться далеко не во всяком произведении.

---

[1] *Еремин И. П.* Литература Древней Руси. С. 211—213.— Цитирую с сокращениями и пропусками; в частности, опускаю ссылки на листы рукописей.

[2] Эта точка зрения наличествует уже у Платона (см. его диалог «Ион»).

Современные истолкования часто гораздо менее «обоснованы» и произвольны, не исключая и тех, которые предлагаются нам Г. Шпетом.

Внеисторическое истолкование всегда крайне субъективно, так как изъятие из контекста эпохи делает произведение крайне неустойчивым. Только историческое отношение к произведению стабилизирует понимание произведения и делает истолкование его доказательным.

Для того чтобы доказать правильность того или иного понимания произведения, надо найти не менее двух точек, через которые прошло создание произведения. Произведение есть факт создания, факт движения. Направление же движения не может быть определено в пространстве, если известна только одна точка, через которую оно прошло. Минимум две точки определяют направление движения, если оно предполагается прямолинейным. Однако если движение, в результате которого произведение было создано, более или менее сложной формы,— нужно найти как можно более точек, через которые оно прошло и проходит.

Точки эти находятся на траектории создания текста произведения и на траектории личного творческого процесса автора, а также на траектории всей истории литературы. Траектории эти в какой-то мере, в какой-то своей части или частях должны совпадать. Они не могут противоречить друг другу.

Создание произведения есть факт биографии его автора, биография же автора — факт истории, и истории литературы в частности.

Если все три траектории при достаточной многочисленности фактов совпадают, значит они доказаны.

При этом подчеркнем: история не «подводится» под заранее построенную определенную гипотезу — исторические факты, факты «движения произведения» в собственном тексте, в творчестве автора и в историко-литературном процессе, понятом как часть истории культуры в целом, создают научное понимание и научное объяснение литературного произведения.

1981

Об общественной ответственности литературоведения

Мы часто встречаемся с противопоставлением естественных наук, которые считаются точными,— «неточному» литературоведению. На этом противопоставлении основывается порой встречающееся отношение к литературоведению как к науке «второго сорта». Однако естественные и общественные науки вряд ли сильно различаются между собой. В принципиальном отношении — ничем. Если говорить о том, что гуманитарные науки отличаются историчностью подхода, то и в естественных науках есть исторические науки: история флоры, история фауны, история строения земной коры и пр. и пр. Комплексность материала изучения отличает географию, океановедение и многие другие науки. Гуманитарные науки имеют дело по преимуществу со статистическими закономерностями внешне случайных явлений, носящими, однако, объективный характер, но с этим же имеют дело и многие другие науки. Так же относительны и все другие различия.

При отсутствии принципиальных различий имеются практические различия. Так называемые точные науки (а среди них много совсем не «точных») гораздо более формализованы (я употребляю это слово в том смысле, в каком его употребляют представители точных наук), в них не смешивают исследования с популяризацией, сообщения уже добытых ранее сведений с установлением новых фактов и т. п.

Говоря о том, что у гуманитарных наук нет принципиальных различий с точными науками, я не имею в виду необходимости математизации нашей науки. Вопрос о степени возможности внедрения в гуманитарные науки математики — это особый вопрос. Я имею в виду только следующее: нет ни одной глубокой методологической особенности в гуманитарных науках, которой в той или иной степени не было бы и в некоторых науках негуманитарных.

И, наконец, замечание о самом термине «точные» науки. Этот термин далеко не точен. По существу, выводы всех наук в большей или меньшей мере гипотетичны. Многие науки кажутся

точными только со стороны. Это касается и математики, которая на своих высших уровнях тоже не так уж точна.

Но есть одна сторона в литературоведении, которая действительно отличает его от многих других наук. Эта сторона — этическая. И дело не в том, что литературоведение изучает этическую проблематику литературы (хотя это делается недостаточно). Литературоведение, если оно охватывает широкий материал, имеет очень большое воспитательное значение, повышая социальные качества человека.

Я сам специалист по древней русской литературе. Древняя русская литература принадлежит к особой эстетической системе, малопонятной для неподготовленного читателя. А развивать эстетическую восприимчивость читателей крайне необходимо. Эстетическая восприимчивость — это не эстетство. Это громадной важности общественное чувство. Это одна из сторон социальности человека. Социальность эта противостоит чувству национальной исключительности и шовинизма, она развивает в человеке терпимость по отношению к другим культурам — иноязычным или других эпох.

Умение понимать древнюю русскую литературу открывает перед нами завесу над другими не менее сложными эстетическими системами литератур — скажем, европейского средневековья, средневековья Азии и пр.

То же самое и в изобразительном искусстве. Человек, который по-настоящему способен понимать искусство древнерусской иконописи, не может не понимать живопись Византии и Египта, персидскую или ирландскую средневековую миниатюру.

Что такое интеллигентность? Осведомленность, знания, эрудиция? Нет, это не так! Лишите человека памяти, избавьте его от всех знаний, которыми он обладает, но если он при этом сохранит умение понимать людей иных культур, понимать широкий и разнообразный круг произведений искусства, идеи своих коллег и оппонентов, если он сохранит навыки «умственной социальности», сохранит свою восприимчивость к интеллектуальной жизни — это и будет интеллигентность.

На литературоведах лежит большая и ответственная задача — воспитывать «умственную восприимчивость». Вот почему сосредоточенность отдельных литературоведов на немногих объектах и вопросах изучения, на одной только эпохе или на немногих проблемах, как это часто бывает, противоречит основному общественному смыслу существования нашей дисциплины.

В литературоведении нужны разные темы и большие «расстояния» именно потому, что оно борется с этими расстояниями, стремится уничтожить преграды между людьми, народами и веками. Литературоведение воспитывает человеческую социальность — в самом благородном и глубоком смысле этого слова.

С ростом реализма в литературе развивается и литературоведение. Они ровесники, и это не случайно. Задача литературы открывать человека в человеке совпадает с задачей литературоведения — открывать литературу в литературе. Это легко можно было бы показать на изучении древнерусских литературных памятников. Сперва о них писали как о письменности и не видели в этой письменности развития. Сейчас перед нами семь веков литературного развития. Каждая эпоха имеет свое индивидуальное лицо, и в каждом мы открываем неповторимые ценности.

Литературоведение имеет множество отраслей, и в каждой отрасли есть свои проблемы. Однако если подходить к литературоведению со стороны современного исторического этапа развития человечества, то следует обратить внимание вот на что. Сейчас в орбиту культурного мира включаются все новые и новые народы. Демографический взрыв, который переживает человечество, крушение колониализма и появление множества независимых стран одной из своих сторон имеют соединение культур человечества всего земного шара в единое органическое целое. Поэтому перед всеми гуманитарными науками стоит сложнейшая задача понять, изучить культуры всех народов мира: народов Африки, Азии, Южной Америки и др. В сферу внимания литературоведов поэтому включаются литературы народов, стоящих на самых различных ступенях общественного развития. Вот почему приобретают большое значение работы, устанавливающие типичные черты литературы и фольклора, свойственные тем или иным этапам развития общества. Нельзя ограничиваться изучением современных литератур высокоразвитых народов, находящихся на стадии капитализма или социализма. Необходимость в работах, посвященных исследованию закономерностей развития литератур на стадиях феодализма или родового общества, очень велика. Исключительное значение имеет проблема «ускоренного развития литературы». Важное значение имеет также методология типологического изучения литератур.

Главный изъян наших литературоведческих работ состоит в том, что мы недостаточно четко отделяем задачи исследовательские от популяризаторских. В результате — поверхностность, фактографичность, примитивная информативность. Между тем всякая наука двигается вперед специальными разработками. Что было бы с нашей физикой, химией, математикой, если бы от ученых в этих областях требовали по преимуществу создания «общих курсов» и обобщающих работ на широкие темы?

Помимо обобщающих трудов литературоведы обязаны заниматься исследованиями тех или иных специальных вопросов. Необходимо создать широкий фронт специальных исследований.

Если состояние литературоведения не изменится, у нас наступит кризис тем: по всем «ходким» авторам и вопросам у нас уже есть популярные работы. Популяризировать уже скоро станет

нечего. Все из возможных «историй» будут написаны в ближайшие годы. Нам придется начать повторять круг наших популяризаторских и обобщающих трудов: снова писать историю русской литературы, историю французской литературы, историю английской литературы и пр., а так как специальных исследований проводилось мало, то новые обобщающие труды на старые темы будут слабо отличаться от прежних.

Среди специальных тем много актуальных!

Смешение задач исследования с задачами популяризации создает гибриды, главный недостаток которых — наукообразность. Наукообразность способна вытеснить науку или резко снизить академический уровень науки. Это явление в мировом масштабе очень опасно, так как открывает ворота разного рода шовинистическим или экстремистским тенденциям в литературоведение. Национальные границы в древних литературах, а также в литературах, созданных на общем для разных народов языке, нередко трудно установимы. Поэтому борьба за национальную принадлежность того или иного писателя, за то или иное произведение, даже просто за ценную старинную рукопись приобретает сейчас в разных концах мира все более и более острый характер. Унять экстремистские силы в борьбе за культурное наследство может только высокая наука: детальное филологическое изучение произведений литературы, текстов и их языка, доказательность и непредвзятость аргументов, методическая и методологическая точность.

И здесь мы возращаемся к исходному моменту наших размышлений: к вопросу о точных и неточных науках. Если литературоведение и неточная наука, то она должна быть точной. Ее выводы должны обладать полной доказательной силой, а ее понятия и термины отличаться строгостью и ясностью. Этого требует высокая общественная ответственность, которая лежит на литературоведении.

1976

Еще о точности литературоведения

В литературоведении существует своеобразный комплекс собственной неполноценности, вызываемый тем, что оно не принадлежит к кругу точных наук. Предполагается, что высокая степень точности в любом случае служит признаком «научности». Отсюда различные попытки подчинить литературоведение точной методике исследования и неизбежно связанные с этим ограничения диапазона литературоведения, придающие ему более или менее камерный характер.

Как известно, для того, чтобы научная теория могла считаться точной, ее обобщения, выводы, данные должны опираться на какие-то однородные элементы, с которыми можно было бы производить различные операции (комбинаторные, математические в том числе). Для этого изучаемый материал должен быть формализован.

Поскольку для точности нужна формализация объема изучения и самого изучения, все попытки создать точную методику исследования в литературоведении так или иначе связаны со стремлением формализовать материал литературы. И в этом стремлении, хочу это подчеркнуть с самого начала, нет ничего одиозного. Формализуется любое знание, и любое знание само формализует материал. Формализация становится недопустимой только тогда, когда она насильно приписывает материалу ту степень точности, которой он не обладает и по существу своему не может обладать.

Поэтому основные возражения различного рода чрезмерным попыткам формализации материала литературы идут от указаний на то, что материал не поддается формализации вообще или, конкретно, предлагаемому типу формализации. К числу наиболее распространенных ошибок относится попытка распространить формализацию материала, годную лишь для какой-то его части, на весь материал. Вспомним утверждения формалистов 20-х годов, что литература — только форма, в ней нет ничего кроме формы и она должна изучаться только как форма.

Современный структурализм (я имею в виду все его многочисленные ответвления, с которыми мы теперь все больше должны считаться), неоднократно подчеркивавший свое родство с форма-

лизмом 20-х годов, по своему существу гораздо шире формализма, так как дает возможность изучать не только форму литературы, но и ее содержание, разумеется формализуя это содержание, подчиняя изучаемое содержание терминологическому уточнению и конструктивизации. Это позволяет оперировать содержанием по правилам формальной логики с выделением в постоянно движущихся, меняющихся объектах изучения их «жесткого существа». Вот почему современный структурализм не может быть в общеметодологическом плане сведен к формализму. Структурализм гораздо шире захватывает содержание литературы, формализуя это содержание, но не сводя его к форме.

Однако вот что следует иметь в виду. В попытках обрести точность нельзя стремиться к точности как таковой и крайне опасно требовать от материала такой степени точности, которой в нем нет и не может быть по самой его природе. Точность нужна в той мере, в какой она допускается природой материала. Излишняя точность может оказаться помехой для развития науки и понимания существа дела.

Литературоведение должно стремиться к точности, если оно хочет оставаться наукой. Однако именно это требование точности ставит вопрос о степени допустимой в литературоведении точности и степени возможной точности в изучении тех или иных объектов. Это необходимо хотя бы для того, чтобы не пытаться измерить миллиметрами и граммами уровень, размеры и объем воды в океане.

Что же в литературе не может быть формализовано, где границы формализации и какая степень точности допустима? Эти вопросы очень важны, и их необходимо решить, чтобы не создавать насильственных конструктивизаций и структурализаций там, где это невозможно по характеру самого материала.

Ограничусь общей постановкой вопроса о степени точности литературного материала. Прежде всего необходимо указать, что обычное противопоставление образности литературного творчества безóбразности науки неверно. Не в образности художественных произведений следует искать их неточность. Дело в том, что любая точная наука пользуется образами, исходит из образов и в последнее время все более прибегает к образам как к существу научного познания мира. То, что в науке называется моделью, это и есть образ. Создавая то или иное объяснение явления, ученый строит модель — образ. Модель атома, модель молекулы, модель позитрона и т. п. — все это образы, в которых ученый воплощает свои догадки, гипотезы, а затем и точные выводы. Значению образов в современной физике посвящены многочисленные теоретические исследования.

Ключ к неточности художественного материала лежит в другой области. Художественное творчество «неточно» в той мере, в какой это требуется для сотворчества читателя, зрителя или

слушателя. Потенциальное сотворчество заложено в любом художественном произведении. Поэтому отступления от метра необходимы для творческого воссоздания читателем и слушателем ритма. Отступления от стиля необходимы для творческого восприятия стиля. Неточность образа необходима для восполнения этого образа творческим восприятием читателя или зрителя. Все эти и другие «неточности» в художественных произведениях требуют своего изучения. Требуют своего изучения необходимые и допустимые размеры этих неточностей в различные эпохи и у различных художников. От результатов этого изучения будет зависеть и допустимая степень формализации искусства. Особенно сложно обстоит дело с содержанием произведения, которое в той или иной степени допускает формализацию и одновременно не допускает ее.

Структурализм в литературоведении может быть плодотворен только при ясном осознании возможных сфер своего применения и возможных степеней формализации того или иного материала.

Пока что структурализм прощупывает свои возможности. Он находится в стадии терминологических поисков и в стадии экспериментального построения различных моделей, в том числе и собственной модели — структурализма как науки. Нет сомнений, что, как и в каждой экспериментальной работе, большинство экспериментов окажется неудачным. Однако всякая неудача эксперимента есть в каком-то отношении и его удача. Неудача заставляет отбросить предварительное решение, предварительную модель и отчасти подсказывает пути для новых поисков. И эти поиски не должны преувеличивать возможностей материала, они должны строиться на изучении данных возможностей.

Следует обратить внимание на самую структуру литературоведения как науки. По существу, литературоведение — это целый куст различных наук. Это не одна наука, а различные науки, объединяемые единым материалом, единым объектом изучения — литературой. В этом отношении литературоведение приближается по своему типу к таким наукам, как география, океановедение, природоведение и пр.

В литературе могут изучаться разные ее стороны, и в целом к литературе возможны различные подходы. Можно изучать биографии писателей. Это важный раздел литературоведения, ибо в биографии писателя скрываются многие объяснения его произведений. Можно заниматься историей текста произведений. Это огромная область, включающая различные подходы. Эти различные подходы зависят от того, какое произведение изучается: произведение личностного творчества или безличностного, а в последнем случае — имеется ли в виду письменное произведение (например, средневековое, текст которого существовал и изменялся многие столетия) или устное (тексты былин, лирических песен и пр.). Можно заниматься литературным источниковедением и литературной археографией, историографией изучения литературы,

литературоведческой библиографией (в основе библиографии также лежит особая наука). Особая область науки — сравнительное литературоведение. Другая особая область — стиховедение. Я не исчерпал и меньшей части возможных научных изучений литературы, специальных литературоведческих дисциплин.

И вот на что следует обратить серьезное внимание. Чем специальнее дисциплина, изучающая ту или иную область литературы, тем она точнее и требует более серьезной методической подготовки специалиста.

Наиболее точные литературоведческие дисциплины — они же и наиболее специальные.

Если расположить весь куст литературоведческих дисциплин в виде некоей розы, в центре которой будут дисциплины, занимающиеся наиболее общими вопросами интерпретации литературы, то окажется, что чем дальше от центра, тем дисциплины будут точнее. Литературоведческая «роза» дисциплин имеет некую жесткую периферию и менее жесткую сердцевину. Она построена, как всякое органическое тело, из сочетания жестких ребер и жесткой периферии с более гибкими и менее твердыми центральными частями.

Если убрать все «нежесткие» дисциплины, то «жесткие» потеряют смысл своего существования; если же, напротив, убрать «жесткие», точные специальные дисциплины (такие, как изучение истории текста произведений, изучение жизни писателей, стиховедение и пр.), то центральное рассмотрение литературы не только потеряет точность — оно вообще исчезнет в хаосе произвола различных неподкрепленных специальным рассмотрением вопроса предположений и догадок.

Развитие литературоведческих дисциплин должно быть гармоничным, а поскольку специальные литературоведческие дисциплины требуют от специалиста большей подготовки, на них должно быть обращено особое внимание при организации учебных процессов и ученых исследований.

Специальные литературоведческие дисциплины гарантируют ту необходимую степень точности, без которой нет конкретного литературоведения; последнее же, в свою очередь, поддерживает и питает точность.

1979

История — мать истины

Статьи и письма в редакцию «Литературной газеты» с откликами на статью С. Д. Селивановой «Яркий бисер на тонкой нити»[1] и ответы на анкету журнала «Вопросы литературы» «Нужны ли в литературоведении гипотезы?»[2] проникнуты одной мыслью: литературоведение должно быть радостной наукой, должно доставлять глубокое интеллектуальное удовлетворение. Наука — творчество, а творчество дарит счастье и самим творцам, и тем, кто этому творчеству внимает. В науке, как в искусстве, нет места серости, сухому повторению избитых истин, унылому догматизму или слепому доверию авторитетам. И само по себе такое единодушие в заботе о нашем литературоведении — факт чрезвычайно отрадный.

Но дальше начинаются расхождения. Что называть «интересной гипотезой», что считать гипотезой вообще, каковы пределы допустимости в науке различных предположений или даже «сумасшедших идей»?

Один из участников дискуссии в «Литературной газете» развязно заявляет: «...от Пушкина не убудет», имея в виду выдвигаемые по поводу его произведений гипотезы. Нет, «убудет», несомненно «убудет», ибо запутает читателя, лишит его уверенности в своем собственном понимании Пушкина. Все зыбко, все можно толковать и перетолковывать. Читатель быстро становится скептиком. Устав от «гипотез и разысканий», он выкинет их в конце концов за борт своего сознания и скажет: «Буду читать Пушкина без помощи литературоведов: надоели».

Может быть такое? Не только может — непременно будет. Ведь сочинительство под видом гипотез различных парадоксальных предположений лишает читателя стабильного текста, простого его понимания, грозит утратой доверия к литературоведению вообще. С. Машинский в статье «„Тройка“ — только за остроумие»[3] правильно называет такое сочинительство «бедствием».

Многое из того, что говорилось в этой дискуссии по поводу допустимости и даже желательности любых гипотез, вызывает серьезную тревогу: не поведет ли это вообще к заболеванию самих

---

[1] Лит. газета. 1977. 5 янв.
[2] Вопр. литературы. 1977. № 2.
[3] Лит. газета. 1977. 30 марта.

принципов науки, научной методики да и самих целей науки — науки, которая служит не интересности как таковой, а познанию истины в первую очередь. Забава ради забавы часто кончается простой усталостью.

Резерфорд как-то сказал: «...только любитель может позволить себе высказывать забавы ради много догадок сразу без достаточных на то оснований».

О гипотезах в науке...

Мелькающая то тут, то там в дискуссионных высказываниях мысль, что научное исследование начинается с гипотез, которые потом проверяются кем-то и оказываются либо правильными, либо неправильными, неверна. Мысль эта даже вредна — особенно для начинающих ученых, которые могут решить, что талант ученого состоит главным образом в конструировании гипотез.

В редакционной заметке, предваряющей опубликованные в журнале «Вопросы литературы» высказывания различных советских литературоведов о гипотезах и разысканиях, ставится знак равенства между научными гипотезами и предположениями. И гипотезам отводится роль «толчка *дальнейшему* (курсив мой.— *Д. Л.*) научному творчеству»[1]. Исследовательская работа мыслится журналом «за рамками возможностей журнала».

Между тем гипотеза — это один из видов конечного обобщения или объяснения открытых фактов. Научное исследование не начинается с обобщения, которое потом примеривается к материалу, идет оно ему, как шляпка к лицу девушки, или не идет. Исследование начинается с рассмотрения всех относящихся к проблеме данных, с установления фактов. При этом изучение ведется определенными научными методами. Красота научной работы состоит главным образом в красоте исследовательских приемов, в новизне и скрупулезности научной методики. В. Камянов, отвечая на анкету «Вопросов литературы», говорит о плодотворности «раскованного, задирающего слова».

«Раскованного» от чего? От пут научной методики? Но разве научность, настоящая научность сковывает? Нет, именно она-то и приводит к открытиям. Она дает метод обнаружения истины. Научная методика прокладывает пути, а не ограничивает исследование, не «осаждает» исследователя, а напротив, дает ему возможность подняться над банальностью.

Попробуйте предложить задиристость и раскованность в технике, в медицине, в строительном деле, даже в искусствах (живопись без элементарного знакомства с технологией красок; скульптура без знания свойств материала; прикладные искусства с одними «парадоксальными» приемами). Возьмем даже такую близкую к литературоведению область, как область исторической науки,—

---

[1] Вопр. литературы. 1977. № 2. С. 83.

попробуйте предложить что-нибудь подобное там (хотя бы рубрику статей «Гипотезы» в «Вопросах истории» или «Исторических записках»). Что за несчастная наука литературоведение, где главным творческим принципом должна быть «раскованность»!

Итак, гипотезы возникают на основе наблюдений. Точный анализ этих наблюдений и приводит к созданию гипотез. Что дальше? В точных науках гипотезы в результате иногда очень длительной проверки опытом становятся теорией, т. е., как утверждает физик Л. Пономарев, «сжатым объяснением частных явлений на основе немногих общих принципов»[1].

Так обстоит дело в физике, но не совсем так обстоит оно в литературоведении. Физика изучает общие явления — искусство же очень часто единично в своих высших проявлениях. Поэтому гипотезы в литературоведении не переходят в теорию или в законы развития литературы. Они остаются на уровне объяснений явлений или совокупности явлений. С их проверкой опытом дело обстоит поэтому гораздо сложнее. Гипотезы в литературоведении становятся фактами постепенно, через дополнительные наблюдения, через открытие какого-либо нового доказывающего документа и пр. Чем неожиданнее новый круг обнаруженных фактов, подтверждающих гипотезу, тем она убедительнее.

Должна ли гипотеза быть «красивой», «интересной» и т. д.? Безусловно, должна! Психология научного творчества показывает, что даже в точных науках первоначальный импульс к рождению гипотезы — эстетический. «Эстетическое удовлетворение» — это для ученого начинающий и завершающий момент создания новой гипотезы.

...и о том, что называть красивой гипотезой

Дальнейшие рассуждения относительно гипотез обычно такие: зачем лишать читателя гипотез талантливых, парадоксальных и пр.? Согласен! Пусть читатель будет в курсе литературоведческих разысканий. Это прекрасно. Приобщим читателя к науке, но именно к науке, а не к фантастической романистике, притулившейся у знаменитых авторов и знаменитых памятников, берущей взаймы у памятников их известность.

Так что же называть интересной гипотезой? Большинство отвечавших на вопрос предполагает: гипотезу неожиданную, парадоксальную. Рассуждающие так забывают о цели науки. Идти этим путем — значит заменить науку фантастикой.

Что я называю интересной и красивой гипотезой? Вот пример действительно интересной гипотезы. Изучая один из древнерусских сборников, в начале которого находится летопись, названная Карамзиным Ростовскою, А. Шахматов предположил, что она

---

[1] *Пономарев Л.* По ту сторону кванта. М., 1971. С. 42.

представляет собой слияние Новгородского летописного свода, составленного точно в 1539 г., и Московского, составленного в 1479 г.[1] Позднейшие открытия полностью подтвердили эту гипотезу А. Шахматова. Ему удалось найти впоследствии рукописи, отдельно отразившие и этот Новгородский свод 1539 г., и Московский свод 1479 г. Открытие рукописей Новгородского летописного свода 1539 г. и Московского свода 1479 г. напоминает известный случай с открытием астрономом Леверье планеты Нептун: вначале существование этой планеты было доказано математическими вычислениями, и только затем Нептун был открыт непосредственным, визуальным наблюдением. Обе гипотезы — и астрономическая, и литературоведческая — потребовали для своего создания не способности к конструированию парадоксов, а большого предварительного труда. Одна была обоснована сложнейшими методами шахматовской текстологии, а другая — сложнейшими математическими вычислениями. Талант в науке есть прежде всего способность к упорному творческому (дающему творческие результаты) труду, а не к простому сочинительству. Только проникнувшись этой мыслью и можно воспитать новое поколение ученых — талантливых, трудолюбивых и ответственных за свои гипотезы...

Или другая гипотеза — гипотеза, которая в конце концов совместными усилиями многих ученых привела к разгадке десятой главы «Евгения Онегина». В 1904 г. вдова Л. Майкова пожертвовала библиотеке Академии наук ценнейшее собрание рукописей Пушкина, среди которых находились и шифрованные стихи поэта. В 1910 г. П. Морозов в статье «Шифрованное стихотворение Пушкина» предложил ключ к расшифровке загадочного пушкинского текста. Это была гипотеза, в которой не было ничего парадоксального, эксцентричного, и казалось бы, даже эффектного. Но ключ, предложенный П. Морозовым, в результате усилий многих ученых повлек за собой осмысление всего целого. Окончательным и бесспорным разъяснением всего вопроса явился доклад С. Бонди в Пушкинском семинаре при Петроградском университете — доклад, который так и не был напечатан, но на который ссылается М. Гофман в статье 1922 г. «Неизданные строфы “Евгения Онегина“». История гипотезы, всех дальнейших поисков и окончательного решения вопроса подробно рассказана и сама расшифровка уточнена Б. Томашевским во второй книге его монографии «Пушкин»[2]. Во всей этой истории, которая читается как захватывающий детективный роман, трудно отличить гипотезу от поисков. Историей раскрытия десятой главы «Евгения Онегина» может гордиться русское и советское пушкиноведение.

[1] См.: *Шахматов А. А.* О так называемой Ростовской летописи. М., 1904.

[2] Всю библиографию вопроса см. там же: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Л., 1961. Т. 2.

«Нецеховое литературоведение»?

Отвечая на упомянутую анкету «Вопросов литературы», С. Бочаров говорит о «нецеховом исследовании», которое, по его мнению, «освежает и оживляет мысль».

Может ли писатель внести в науку о литературе какую-либо свою долю? Прежде всего скажу: в науке нет других профессий, кроме профессии исследователя, и профессиональный подход к литературной науке обязателен так же, как обязателен он и в любых других науках. Мы же не приглашаем решать технические вопросы или вопросы медицины людей, не имеющих профессионального отношения к изучаемой проблеме. Если за исследование чисто литературоведческой проблемы берется писатель, актер, режиссер, спрос с него должен быть такой же, как с любого литературоведа, и без всяких скидок. Совмещение в одном лице прекрасного писателя и прекрасного же литературоведа — не такая уж редкость.

Писатель всегда может сказать о литературе такое, чего не может сказать исследователь. Не буду приводить примеры гениальных интуитивных суждений о современной им литературе Пушкина, Блока. Они были немножко пророками... Приведу только один малоизвестный пример, подсказанный мне в частном письме профессором Е. Майминым. В «Господах ташкентцах» Салтыков-Щедрин пишет: «Я не предполагаю писать роман, хотя похождения любого из ташкентцев могут представлять много запутанного, сложного и даже поразительного. Мне кажется, что роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер. Роман (по крайней мере, в том виде, каким он являлся до сих пор) есть по преимуществу произведение семейственности. Драма его зачинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается. В положительном смысле (роман английский) или в отрицательном (роман французский), но семейство всегда играет в романе первую роль». Описав далее кризис этого семейного романа, Салтыков-Щедрин продолжает: «Роман современного человека разрешается на улице, в публичном месте — везде, только не дома: и притом разрешается самым разнообразным, почти непредвиденным образом. Вы видите: драма начиналась среди уютной обстановки семейства, а кончилась бог знает где; началась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась получением прекрасного места, Сибирью и т. п. Эти резкие перерывы и переходы кажутся нам неожиданными, но между тем в них, несомненно, есть своя строгая последовательность, только усложнившаяся множеством разного рода мотивов, которые и до сих пор еще ускользают от нашего внимания или неправильно признаются нами недраматическими. Проследить эту неожиданность так, чтоб она перестала быть неожиданностью,— вот, по моему мнению, задача, которая предстоит гениальному писателю, имеющему создать новый роман» (гл. «Что такое „ташкентцы“?»).

Эти строки написаны Салтыковым-Щедриным в 1872 г., а в 1889—1899 гг. был создан новый тип романа Л. Толстым — «Воскресение», который до мелочей совпадает с предсказаниями Салтыкова: роман этот именно начинается с поцелуев, а кончается Сибирью. Для такого предсказания требовалась интуиция гениального художника, но интуиция, в основе которой лежала не игра воображения и не игра парадоксами, а огромнейший собственный опыт писателя. Иными словами, и тут гипотеза — нечто завершающее, а не гадание на ромашке: «любит — не любит», «оправдается гипотеза в будущем — не оправдается».

Гипотеза нашего интереснейшего актера В. Рецептера относительно пушкинской «Русалки» ценна прежде всего своими профессиональными наблюдениями театрального работника, опытом чтеца, актера и режиссера. Но если В. Рецептер хочет стать литературоведом и выйти за пределы режиссерских указаний и составления режиссерского плана постановки «Русалки», он должен применять приемы профессионального литературоведения [1]. Актер, играющий врача, должен быть прежде всего профессиональным актером и только во вторую очередь знать кое-что о профессии врача, вернее, о его поведении, облике и пр.

Где искать «точку опоры»?

Как же внести в нашу науку — и не только в науку, но и в критику — точность и доказательность?

И вот я сразу скажу самое главное: доказательность заключена в наших обращениях к истории.

Если историческая истина сама требует доказательств, то и доказательства правильности интерпретации произведения лежат прежде всего в истории в самом широком смысле этого слова. Это не «порочный круг», ибо в обоих случаях разные типы доказательств и аргументов. Только установление истории открывает нам истину и обосновывает концепции. Но что я понимаю под историей в широком смысле этого слова?

Суть нашей науки состоит в том, что любой факт и любое явление в творчестве автора восстанавливаются в его движении. История, воздействующая на произведение со стороны, извне, история как биография писателя или история как социально-политический и культурный процесс — вот та цель и то обоснование всех догадок и гипотез, до которых должен добраться исследователь.

Можно спросить: неужели нельзя интерпретировать произведение как таковое? Конечно, можно, и можно в этом отношении достигнуть даже известной виртуозности, как, например, это делал Ю. Айхенвальд лет 60—70 назад в своих известных «Силуэтах русских писателей». Но дело в том, что, как бы ни были талантливы

---

[1] См.: *Рецептер В.* Над рукописью «Русалки» // Вопр. литературы. 1976. № 2.

эти интерпретации текста, взятого как некая статичная данность, все они не лишены субъективизма и импрессионистичности. Самые блестящие страницы в работах искусствоведов и литературоведов, характеризующие стиль произведения, остаются пустыми фразами, иногда даже малопонятными, пока они не освещены и не освящены глубоким историзмом. Я не случайно сказал «иногда даже малопонятными», так как историческое изучение, изучение произведения как процесса, именно процесса, а не статической замкнутости (и я об этом как-нибудь напишу отдельно),— не только доказывает, но и объясняет явление, делает его и ясным и простым.

Из изложенного мною только что должно быть очевидным, какое огромное значение имеет в литературоведении текстология, но текстология, понятая не как подготовка текста к изданию, а как наука, изучающая историю текста. В самом деле, если перед нами только один текст произведения, нет ни черновиков, ни записей о замысле, то через этот текст, как через одну точку на плоскости, можно провести бесконечное число прямых. Чтобы этого не случилось и чтобы обосновать правильность именно одной, избранной нами интерпретации текста, мы должны искать точку опоры где-то вне текста — в биографических ли фактах, в фактах историко-литературных или общеисторических. Если же перед нами несколько рукописей, указывающих на поиски автором нужного ему решения, то замысел автора можно в какой-то мере объективно вскрыть. Через две точки можно провести только одну прямую.

Поэтому так счастлива судьба нашего пушкиноведения, что к услугам пушкинистов множество пушкинских черновиков. Не будь этих черновиков, сколько можно было бы нагромоздить и изящных, и остроумных, и просто любопытных интерпретаций многих произведений Пушкина. Но даже и черновики не спасают читателей Пушкина от произвола пышноречивых интерпретаторов...

А что делается в области изучения «Слова о полку Игореве», где текст единственный и то — поздний! Какое огромное количество субъективных истолкований этого произведения возникает ежегодно...

Чувствую, что пора обратиться к примерам. Примеры мои будут касаться труднейшей области литературоведения — изучения стиля произведения. Неужели, спросит читатель, даже для интерпретации стиля нужна история? Да, не только нужна, но и особенно нужна.

Возьмем писателей, которых труднее всего интерпретировать со стороны их стиля,— прежде всего писателей древнерусских. Мастер этого дела И. Еремин характеризовал произведения Симеона Полоцкого как своего рода «музей редкостей» — по их темам, по тому, как они «экспонировались» читателю. Вся ха-

рактеристика стиля произведений Симеона Полоцкого была нанизана И. Ереминым на этот единый образ[1]. Не субъективна ли такая оценка, особенно если учесть, что Россия во времена Симеона Полоцкого, в конце XVII в., вообще еще не знала музеев? Нет, не субъективна, ибо оправдывается исторически! Симеон Полоцкий был представителем школьного барокко. Он был воспитателем царских детей. Педагогика того времени требовала наглядного способа обучения по всем предметам. И идея «кунсткамеры» как просветительного учреждения носилась в воздухе. Это была пора, когда «все груши во всех садах созревали одновременно» (образ, принадлежащий Гёте). Созрели они и в «Вертограде Российском» Симеона Полоцкого. Характеристика стиля Симеона Полоцкого, предложенная И. Ереминым, оправдана историей русской культуры.

Обратимся к новому времени. Известна поразительная по яркости характеристика стиля произведений Достоевского, данная М. Бахтиным еще в 20-х годах и увлекшая многих и многих. Стиль произведений Достоевского полифоничен, диалогичен и пр., и пр. Слишком буквальное истолкование мнений М. Бахтина привело даже к тому, что отдельные литературоведы перенесли полифоничность с творчества Достоевского на его личность, предоставляющую «свободу» не только своим персонажам, но и себе. История русской культуры середины XIX в. готова внести поправку в эти толкования и готова показать, в чем правы и в чем ошибаются сторонники, вульгаризаторы или противники интереснейшей и плодотворной концепции М. Бахтина.

В середине XIX в. совершается огромнейший переворот в историческом источниковедении. До того времени к историческим источникам существовало потребительское отношение. Из различного рода документов попросту извлекались сведения для построения более или менее связного рассказа о событиях.

Источники не сопоставлялись, разноречия их не анализировались. Источниковедения как науки, в сущности, не существовало. Но вот случилось так, что историки в середине XIX в. столкнулись с различной интерпретацией событий в разных документах. Вот это-то и опрокинуло всю систему реалистического романа. Каждый роман Достоевского есть своего рода источниковедческое исследование, в котором ни один голос не лишается права на свою точку зрения, и эта точка зрения становится, в свою очередь, важнейшим свидетельством. Переворот в источниковедении совершился одновременно с переворотом в практике русского суда, где важнейшую роль стали играть показания свидетелей (а юристам известно, как разноречивы бывают эти показания) и мнения присяжных. И вот романы Достоевского — это грандиозные судебные дознания. Поэтому концепция М. Бахтина и верна и неверна одновременно. Она верна на том уровне произведения, на котором идет источниковедческое исследование и опрос свидетелей. Но она неверна на том

---

[1] См.: *Еремин И. П.* Литература Древней Руси. Л., 1966.

уровне, на котором историк устанавливает истину, а суд присяжных выносит решение. Все романы Достоевского — это прежде всего поиски истины, ведущиеся методами, открытыми в историческом источниковедении и утвердившимися в практике реформированного суда. История русской науки и история русского права оправдывают и одновременно поправляют, дополняют бахтинскую концепцию «полифонического» творчества Достоевского.

В книге «Поэтика романа „Братья Карамазовы"» (Л., 1977) В. Е. Ветловская с совершенной убедительностью показала, что разные мнения в романе Достоевского «Братья Карамазовы» обладают различной степенью убедительности для читателя. Есть мнения, скомпрометированные для читателя самой личностью того, кто их высказывает, и есть мнения авторитетные для читателя, мнения, возникающие как бы невольно у самого читателя, подсказываемые ему неравнодушным автором.

Итак, только историзм способен избавить нас от «мещанства в науке», к которому я отношу вкусовщину, краснобайство, поиски эффектных концепций и в конечном счете — крайний субъективизм. История не только мать истины, но исходная точка для художественных оценок произведения искусства. История текста обнаруживает художественный замысел произведения. Исторический контекст позволяет открыть художественные достоинства произведения. История — мать ценностных суждений, мать понимания, мать эстетического восприятия произведений. И если все же, несмотря на весь историзм наших общественных наук — историзм принципиальный и необходимейший,— нас порой начинает захлестывать субъективизм, то это происходит потому, что мы недостаточное внимание уделяем истории текста произведений и истории культуры (отсутствующей у нас как отдельная дисциплина). Интерпретируя художественные произведения, мы забываем о культурном окружении. Как искусствоведы, мы недосточное внимание уделяем текстам. А изучая литературу, мы не исследуем произведений изобразительного искусства, не заглядываем в исторические сочинения и пр., и пр. А порой и игнорируем опыт своих предшественников.

Современное литературоведение, как и современная наука вообще, коллективно. Столкнуть его на путь индивидуальной догадливости невозможно. В науке, не было и не будет просто творцов идей, лиц, генерирующих парадоксальные теории и идеи, красивые сами по себе. Эстетическая ценность современных литературоведческих гипотез состоит еще и в красоте истории их построения и обоснования. Вот почему такое значение имеют знание истории вопроса, точные историографические ссылки в современных литературоведческих трудах.

Исторический подход во всех его видах — от истории текста, истории жизни, истории литературы и общей истории до истории самого вопроса — это нерв нашей науки, корни ее доказательности и ее самостоятельной литературоведческой красоты.

1979

Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения

По вопросу о единстве формы и содержания в произведениях искусства накопилась огромная литература. Это один из основных вопросов марксистской эстетики. Но о том, как изучать это единство, написано мало. Между тем именно в изучении единства формы и содержания раскрывается эстетическая сущность художественного произведения. Н. Г. Чернышевский писал: «Художественность состоит в соответствии формы с идеею... Только произведение, в котором воплощена истинная идея, бывает художественно, если форма совершенно соответствует идее»[1].

Изучение единства формы и содержания — ключ к познанию художественной сущности литературного произведения

Прежде всего отметим одно обстоятельство, важное для изучения единства содержания и формы художественных произведений, недостаточно осознающееся, однако, в некоторых искусствоведческих работах.

Когда мы говорим о неразрывности формы и содержания, мы имеем в виду требования и условие художественности, но не реальное положение в любом произведении искусства — плохом и хорошем. Именно это *идеальное* соотношение формы и содержания имел в виду В. Г. Белинский в своем совершенно правильном положении. Белинский писал: «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы значит уничтожить форму... это органическое единство и тождество идеи с формою и формы с идеею бывает достоянием *только одной гениальности* (курсив мой.— *Д. Л.*). Простой талант всегда опирается или преимущественно на содержание, и тогда его произведения недолговечны со стороны формы, или преимущественно блистает формою, и тогда

[1] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3. С. 663.

его произведения эфемерны со стороны содержания...»[1] Отсюда ясно, что В. Г. Белинский говорит о единстве содержания и формы лишь в тех произведениях, в которых форма есть выражение содержания, иными словами — произведениях истинно художественных, даже гениальных.

Полное достижение единства содержания и формы возможно лишь в идеале. Единство содержания и формы есть требование художественности, но поскольку многие из произведений искусства отступают в том или ином отношении от идеалов художественности, постольку и отдельные, эпизодические нарушения этого требования при внимательном и детальном анализе произведений искусства в отдельных его частях нередки. Художественное произведение лишь приближается к единству содержания и формы — часто очень близко. Единство содержания и формы нарушается в произведениях посредственных, в подражаниях, где старая форма оригинала часто механически применяется к новому содержанию, и в других случаях, однако чем выше художественные достоинства произведения, тем сильнее единство содержания и формы и тем многообразнее проявления этого единства. Последнее, как мы увидим в дальнейшем, особенно важно.

Некоторые искусствоведы утверждают, что содержание вообще невозможно без формы, а форма во всех случаях невозможна без содержания[2]. Такое утверждение способно разоружить искусство и критиков искусства, ибо логическое продолжение этой точки зрения — отрицание возможности формализма в искусстве, плохих, антихудожественных произведений, возможности отставания формы от содержания в те или иные эпохи и т. д.

Вопрос о нарушениях единства содержания и формы не следует понимать примитивно. Так, например, в произведениях монументального искусства иногда применяется то, что я бы назвал «ложным нарушением формы»: форма соответствует содержанию в крупных масштабах, тогда как в мелких она остается как бы недоработанной — остаются швы, видна «фактура», форма оказывается шероховатой или нарочито затрудненной (как в оде А. Н. Радищева «Вольность», в некоторых стихотворных произведениях Г. Р. Державина, отчасти в прозе Л. Толстого и др.).

Иногда автор намеренно нарушает единство формы и содержания, чтобы лучше выделить содержание. В этих случаях само нарушение единства формы и содержания подчиняется более общему их единству. Так, например, автор может трагическое содержание вложить в уста комического персонажа, подчеркнуть

---

[1] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 9. С. 535.

[2] Так, например, В. Ванслов пишет, что содержание не может существовать без формы, а форма без содержания: «Предположение об их самостоятельном, изолированном существовании есть бессмыслица» (*Ванслов В.* Содержание и форма в искусстве. М., 1956. С. 280), хотя несколько ниже и признает возможность «частичного разрыва» (С. 283).

внутреннее благородство скромного и отнюдь не «благородного» по происхождению героя, заставив его рассказать свой героический поступок дурным, провинциальным языком мещанина, изобразить «благородного» подлеца говорящим рафинированным литературным языком (Тоцкий в «Идиоте» Достоевского).

Наконец, соответствие формы содержанию ни в коем случае нельзя понимать в смысле стилистической гладкости выражения мысли. Пушкин писал: «Делярю слишком гладко, слишком правильно, слишком чопорно пишет для молодого лицеиста. В нем не вижу я ни капли творчества, а много искусства»[1]. Еще более определенно сказано Л. Толстым: «Эта бойкость пера совершенно несовместима с серьезностью мысли»[2].

Кроме того, имеются нарушения единства формы и содержания, общие для многих произведений той или иной эпохи и которые в какой-то (правда, ограниченной) степени могут рассматриваться в связи с закономерностями развития литературы. Я имею в виду систематическое отставание формы от содержания при смене одного направления в искусстве другим, когда новому содержанию приходится изнутри взрывать старую форму, давая дорогу появлению нового направления.

Вопрос об отставании формы от содержания на определенных этапах развития искусства и, в частности, литературы один из самых сложных вопросов изучения проблемы формы и содержания в их единстве. Этому вопросу, по существу, следует посвятить отдельное исследование. В данной статье я не могу на этом останавливаться.

Скажу только, что отставание формы от содержания на поздних этапах развития любого направления, ведущее затем к смене этого направления новым, не нарушает единства формы и содержания в той мере, в какой это нарушение привело бы к исчезновению художественности. Гениальные писатели и гениальные художественные произведения очень часто появляются на грани двух художественных направлений, когда форма старого направления отстает от нового вторгающегося в него содержания: на рубеже барокко и классицизма, классицизма и романтизма, романтизма и реализма.

Хотя выше и было отмечено, что почти в каждом произведении литературы, даже самом совершенном, имеются не только разнообразные проявления единства содержания и формы, но и эпизодические нарушения этого единства,— внимание исследователя направлено по преимуществу на поиски единства, а не на установление нарушений единства. Последние занимают исследователей гораздо меньше. Почему?

---

[1] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1951. Т. 10. С. 346.

[2] Запись Н. Н. Гусева. См.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1960. Т. 2. С. 328.

Несомненно, в таком внимании исследователя к единству содержания и формы есть определенный смысл. Дело в том, что проявления единства формы и содержания способны объяснить художественную сущность произведения искусства, случаи же нарушения этого единства в этом отношении по большей части ничего не объясняют.

Проявления единства содержания и формы необыкновенно многообразны и специфичны. Они специфичны для эпохи, для направлений в литературе, для данного автора, для данного произведения. Вот почему они позволяют проникнуть в мир индивидуального и обнаружить развитие, движение, изменяемость литературных явлений. Нарушения же единства формы и содержания не являются результатом закономерных для истории литературы явлений. Чаще всего они — следствие недостатка творческой собранности автора, незавершенности его работы над произведением, вторжения посторонних творческому процессу факторов (гонорарных соображений, страха перед цензурой, мелкого тщеславия и пр.). Конечно, явления эти имеют свое значение в изучении творчества данного писателя, но для истории литературы как искусства, для проникновения в художественную сущность произведения удельный вес их сравнительно невелик. Нарушения единства формы и содержания малоспецифичны для эпохи, для направления в литературе. Они могут быть специфичны для писателя, но не позволяют, по существу, проникнуть в то, что мы условно можем назвать «тайнами творчества».

Пора привести какой-нибудь конкретный пример. Возьмем самый простой случай. Допустим, мы замечаем, что произведение многословно. Это, элементарно говоря, особенность «формы» произведения, иногда связанная с его содержанием, а иногда и не связанная.

Многословие может отражать нервную взвинченность воображаемого рассказчика, от лица которого ведется повествование, демонстрировать его неуверенность в себе, его стремление как можно точнее и детальнее передавать происходящее; оно может создавать ощущение быстроты действия, находиться в соответствии с резкими перенесениями действия из одного плана в другой и пр., и пр. Напомню специфическое многословие многих произведений Достоевского. Это многословие находится в органической связи с особенностями содержания его произведений. Оно специфично для Достоевского, для того типа романов, к которым принадлежали романы Достоевского, для образа повествователя в произведениях последнего. Повествователь говорит быстро и много. Он как бы «захлебывается» в своих словах, спешит, возвращается к уже сказанному и пр. Многословие этого типа настолько тесно связано с содержанием произведений, с их художественными особенностями, что в конечном счете оно даже только условно может называться многословием. Его сущность

гораздо глубже — и глубже именно потому, что оно связано с содержанием.

Возьмем обратный случай: многословие не связано с другими чертами стиля произведения, не связано с содержанием, не вызвано какими-либо сознательными творческими усилиями автора. Перед нами как бы «изолированное» многословие, многословие «в чистом виде». Уже одно то, что это многословие не связано с другими художественными особенностями творчества автора, показывает, что оно не может объяснить что-либо в художественной стороне его произведений, хотя, конечно, оно может быть «специфично» для него как для писателя (вернее, как для плохого писателя). Но эта «специфика» встречается во все эпохи, во всех литературах. Она и внеисторична и лишена национальных черт, т. е., попросту говоря, она неинтересна для историка литературы, стремящегося увидеть прежде всего то, что характерно, что специфично для стиля, направления, творческой (а не «нетворческой») индивидуальности писателя и т. д. Вот почему историк литературы ищет прежде всего проявлений единства формы и содержания, ищет «художественное целое» произведения и меньше интересуется случаями нарушения этого единства и цельности. Практически это сводится к тому, что к нарушениям единства историк литературы относит все то, что невозможно объяснить с точки зрения художественного замысла. Этот «остаток» историк литературы относит на долю случая, на долю проявлений незакономерности творчества, на долю «нехудожественных вторжений» в творчество автора.

В связи со сказанным необходимо упомянуть еще об одном явлении. Я лишен возможности остановиться на нем подробно, так как это потребовало бы привлечения очень большого материала.

Мы уже видели, что тесная связь формы и содержания типична для талантливых писателей, для выдающихся произведений — это первое и основное условие художественности. Нарушения этой связи по большей части являются результатом бесталанности автора и свидетельствуют о художественной неполноценности произведения. Поскольку только связь между отдельными элементами может сделать возможным изучение таких явлений, как художественная сущность того или иного литературного направления, стиля, художественная сущность творчества писателя и т. д.,— ясно, что изучение выдающихся в художественном отношении произведений может дать больше для истории литературы, чем изучение произведений посредственных или плохих. Но это означает, что историко-литературный процесс сильнее выражается через произведения высокохудожественные, чем через произведения посредственные или дурные. Об этом необходимо напомнить потому, что во второй половине XIX в. в связи с некоторыми общими положениями настойчиво высказывалась мысль о том, что для каждой эпохи более типичны посредственные

писатели, чем выдающиеся [1]. В других случаях утверждалось, что следует изучать всех писателей независимо от их талантливости. Мысль эта в общем не привилась в истории литературы, но она жива в фольклористике, где очень часто приходится слышать (особенно в области сравнительного исследования фольклора) о равной ценности для исследователя всего фольклорного материала, независимо от его художественной значимости. Глубоко прав румынский фольклорист академик Г. Кэлинеску, утверждающий в своем исследовании «Эстетика сказки», что неудачная с эстетической точки зрения сказка не может дать серьезный материал для эстетических, социологических и этнологических умозаключений, подобно тому, как стихи какого-нибудь Тициуса или Кайуса не могут характеризовать латинскую литературу [2].

Итак, изучая художественную сущность литературного произведения или творчества писателя, необходимо в первую очередь обращать внимание на связь формы и содержания. Лишь во вторую очередь необходимо исследовать внехудожественные нарушения этой связи. Во всех ли, однако, случаях следует поступать именно так?

Ни одно правило в области искусства не может рассматриваться как безусловное до того, как рассмотрены все явления. «Правило», о котором я только что сказал, также не должно применяться безусловно. В частности, критик, изучая произведения современного ему писателя, обязан обращать равное внимание как на связь формы и содержания, так и на нарушения этой связи. Тем самым критик может указать на недостатки в творчестве писателя, помочь правильно оценить его творчество и помочь самому писателю в преодолении своих недостатков. Это задача практическая. Но та же «практическая» задача в своих видоизменениях может стоять в некоторых случаях и в отношении писателей далекого прошлого. «Помочь» творческому росту писателя умершего, само собой разумеется, невозможно, но можно, изучая недостатки в творчестве писателей прошлого, помочь совершенствованию мастерства писателей современных. В этом случае особое внимание к нарушениям единства формы и содержания в творчестве писателей прошлого будет вполне оправдано. Конечно, такого рода работы, как я уже сказал, будут иметь меньшее историко-литературное значение, чем работы, обращающие внимание на единство формы и содержания. Они имеют цели по преимуществу практические.

И еще одно замечание. Изучение случаев нарушения единства формы и содержания в какой-то мере есть также изучение формы и содержания в их единстве. Дело в том, что нарушения должны

---

[1] См.: *Перетц В. Н.* Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пг., 1922. С. 20 («Все ли писатели представляют ценность для историка литературы...»).

[2] Studii şi cercetări de istorie şi folclor. 1958. № 1—2.

рассматриваться исследователем в свете их возможного идеального единства. Нарушения не существуют сами по себе. Их нельзя рассматривать вне творческого замысла, вне некоего предполагаемого их единства. От этого всякого рода указания на недостатки единства являются одновременно и указанием на это единство — возможное или частично осуществленное. Недостаток не существует сам по себе, это часть какого-то «достатка», свидетельство ущербности какого-то конкретно представляемого, а не абстрактного художественного целого. Значит, и в этом отношении изучение нарушений единства формы и содержания имеет определенный смысл. Смысл этот все же со все большей и большей настойчивостью свидетельствует о необходимости в первую очередь изучать форму и содержание в их единстве.

Условия, при которых независимое друг от друга изучение формы и содержания может представлять научную ценность

Естественно, что в результате всего того, что мною только что сказано, может возникнуть вопрос: а возможно ли хотя бы в некоторых случаях изучать форму и содержание художественного произведения независимо друг от друга? Ответ и на этот вопрос должен, как мне представляется, быть дифференцированным. Характер изучения диктуется характером изучаемого материала. Когда в монографических исследованиях творчества какого-нибудь писателя или какого-нибудь произведения в конце этого исследования добавляется глава под названием «художественные особенности» или «стиль и язык» (последний не в лингвистическом смысле) и пр., то такого рода ставший шаблонным в литературоведческих работах отрыв формы от содержания творчества по большей части бывает неудачным, неправильным, ненужным. Однако все же бывают случаи, когда форму необходимо изучать как таковую. Приведу хотя бы такой пример: работы по стиховедению — исследования ритма, метра, рифмы и пр. Естественно, что в исследованиях стиха было бы искусственным требование изучать этот стих во всех случаях в связи с содержанием. Кстати, эти попытки могут привести к совершенно ложным результатам, как это имело место, например, в исследованиях 20-х годов «звуковой инструментовки стиха», в которых каждому или многим звукам языка приписывались ассоциации с определенными чувствами и даже мыслями[1]. То же делалось по отношению к стихотворным размерам и т. д. Такие попытки точно приписать

[1] Эксперименты проф. Ивана Фонадь в Будапеште как будто бы показали некоторую связь отдельных звуков языка с эмоциями, но связь эта, как и самые эмоции, не поднимается над самыми элементарными (см.: *Fónagy Ivan*. Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung // Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961. P. 591—605).

определенным звукам определенные смысловые и эмоциональные ассоциации независимо от их сочетаний приводили в творческой практике поэтов к формалистическим вывертам. Значит, формализм может быть порожден не только отрывом формы от содержания, но и приписыванием простейшим элементам формы такой связи с содержанием, которая на самом деле отсутствует или очень слаба.

Я сказал — «простейшим элементам формы», и это имеет свое значение. Действительно, форма художественного произведения имеет свои градации: есть простейшие элементы формы и есть элементы формы сложные. В своих простейших элементах форма не обязательно связана с содержанием. Это кирпичи, из которых можно построить хижину и дворец, простую изгородь и современный сложный завод. Однако чем сложнее эти «элементы формы», тем более тесно связаны они с содержанием. Из крупных блоков нельзя построить все, что вздумает архитектор. Соединения же элементов формы всегда требуют какого-то своего обоснования в содержании будущего произведения.

Обращу внимание и на следующее. Когда мы изучаем, скажем, рифму как таковую, связывать каждую рифму с определенным содержанием трудно и, может быть, даже принципиально неправильно. Однако если мы изучаем рифму не вообще, а рифму в фольклоре, то оторвать ее изучение от поэтики фольклора уже невозможно. Если мы изучаем рифму какой-то определенной эпохи, то должны быть приняты во внимание поэтические направления. Если мы изучаем рифму данного поэта, то эта рифма не безразлична к содержанию его поэзии. Здесь отрыв формы от содержания (в зависимости от степени углубленности и детальности изучения) может становиться прямо-таки недопустимым. Следовательно, чем более «индивидуален» материал изучения, тем больше он требует внимания к проблеме единства формы и содержания.

Сказанное относится не только к вопросам стиховедения. Возьмем, например, изучение русского языка как такового. Было бы нелепо анализ общих для всего русского литературного языка синтаксических, морфологических и других явлений связывать с анализом содержания, которое может быть выражено в этих явлениях, если только, конечно, это содержание не подвергнуто грамматической формализации. Однако в более конкретной теме — в изучении языка писателя — нельзя игнорировать то направление, к которому принадлежит писатель, не считаться с содержанием его творчества вообще.

Так обстоит дело с анализом формы в отрыве от содержания. Но вопрос может быть поставлен и наоборот: можно ли анализировать содержание, не анализируя форму? Можно ли вообще пересказать содержание художественного произведения? Иногда художественные образы истолковываются в словарях с отметкой

«переносно», однако художественность в этих истолкованиях неизбежно исчезает и толкование остается обедненным. В своем докладе на конференции по поэтике в Варшаве в 1960 г. проф. Т. Виану привел такой пример исчезновения художественности в метафоре в результате ее «перевода» на обычные понятия. Проф. Т. Виану рассказал, как он попросил своих студентов ответить, что имел в виду М. Эминеску в следующих словах: «Казалось, что в тучах открылись ворота и через них вышла белая мертвенная королева ночи». Студенты единодушно ответили: «луна». Но настоящий образ богаче. В ответе студентов оказалась утраченной целая группа впечатлений (одиночество, сияние, величавость, ворота в неизвестное, выход луны как торжественное событие и пр.). Но важны не только слова, которыми выражен образ, но и их расположение, ритм всего стиха. Отсюда видно, что метафора не обладает содержанием, обособленным от формы.

Т. Виану привел и другой пример: строки Есенина — «колокольчик хохочет до слез». Что это? Веселый звон колокольчика? Конечно, не только это. Крайне важно, что в строках этих упоминаются и слезы, хотя этому упоминанию при поверхностном чтении можно и не придать особого значения, поскольку употреблено целое речение, «фразеологизм», имеющий в обыденной речи однозначный смысл («хохотать до слез»). Употребленное Есениным выражение становится более богатым в контексте: «В залихватском степном разгоне колокольчик хохочет до слез». Образ уточняет свое содержание благодаря контексту. Полностью он становится понятным в конце стихотворения: «Потому что над всем, что было, колокольчик хохочет до слез». Здесь вступает в силу тема иронии судьбы — судьбы, смеющейся над преходящими явлениями человеческой жизни [1].

Из изложенного ясно, что простой «перевод» художественного значения произведения на язык публицистики или логики невозможен. Художественное произведение поддается научному анализу, но не пересказу, уничтожающему или отбрасывающему все дополнительные значения, отрывающему содержание от формы, в которой это содержание выражено.

Вот почему так опасны простые пересказы художественных произведений: они бывают необходимы для анализа фабулы, но там, где они применяются для анализа эстетической стороны, они нередко ведут к анэстетизации художественного произведения, уничтожению его художественной сущности и к крайнему упрощению содержания одновременно. Пересказ художественного произведения может очень легко не только убить художественность, но и вызвать комический эффект, ибо от живого произведения остаются только поверхностные схемы.

---

[1] *Vianu Tudor. Quelques observations sur la métaphore poétique* // Poetics. Poetyka. Поэтика. P. 298—299.

Анэстетизация литературных произведений — частый недостаток школьного преподавания, где примитивные пересказы занимают иногда большое место. Этими примитивными пересказами в школьниках убивается вкус к художественной литературе. Поэтому-то такое количество анекдотов существует вокруг различного рода пересказов художественных произведений в школьных сочинениях или в ответах школьников на экзаменах.

Содержание и форма подлинно художественного произведения настолько тесно связаны друг с другом, что анализ их в их единстве, анализ художественный, должен быть анализом бесконечно малых величин, проникновением не только в макро-, но и микроструктуру произведения.

Анализ этот, как правило, может извлекать из художественного произведения все новые и новые эстетические ценности. В любимом стихотворении мы и через много лет после его первого прочтения можем открыть какие-то новые, незамеченные прежде стороны. Каждое поколение в настоящих произведениях искусства открывает что-то для себя новое, именно потому, что содержание произведения бесконечно глубоко и не может быть извлечено из него единовременным актом его познания.

То, что мы отметили выше относительно пересказов художественных произведений, может быть отчасти отмечено и относительно литературоведческого анализа. Если бы литературоведческий анализ художественной сущности произведения претендовал бы на полное раскрытие для читателя его эстетического содержания, эстетическая ценность художественного произведения была бы обеднена. Это, в сущности, и происходит, когда истолкование художественного смысла произведения сводится к немногим формулировкам и когда читатель вводится этими формулировками в заблуждение, предполагая, что в них исчерпан художественный смысл произведения. Профессор Виану в своем докладе на конференции по поэтике 1960 г. справедливо говорил: «Благодаря общим словам учебников и формулам, преподносимым в школах, значение произведений классицизма сократилось до нескольких общих фраз, создающих впечатление, что процесс их истолкования доведен до своего конца. В таких случаях говорится, что трагедии Корнеля выражают борьбу с долгом, а пьесы Шиллера называются драмами свободы. Удовлетворившись таким истолкованием, выхолащивающим их настоящее богатство, отказывающимся от их бесконечной перспективы, мы в то же время прекращаем читать эти произведения. Однако для того, кто поднимется над педантизмом формул, ограничивающих и закрывающих проникновение и бесконечные перспективы поэзии, ее безграничные богатства восстанавливаются и поэтические произведения обретают новую силу, входят вновь в историю» [1].

---

[1] *Vianu Tudor*. Quelques observations ... с. 304.

Рассматриваемые отдельно форма и содержание произведения в известной мере способствуют уяснению художественности — поскольку внимательное изолированное рассмотрение формы или внимательное рассмотрение содержания в их элементарных проявлениях может приблизить и облегчить необходимый для понимания художественности синтез обоих. Зародыш художественности может быть обнаружен в исследовании элементарных проявлений формы, взятых изолированно. То же можно сказать и о содержании. Содержание в его самых общих проявлениях может иметь свою художественную функцию. Художественность может быть обнаружена в самом сюжете, в идеях произведения, в его общей направленности (впрочем, изучение художественной функции содержания ведется гораздо реже, чем изучение художественной функции формы). Однако по-настоящему произведение литературы раскрывается во всех своих художественных достоинствах только тогда, когда оно изучено в единстве формы и содержания. Художественная значимость формы и художественная значимость содержания, взятые изолированно, во много раз меньше, чем тогда, когда они рассматриваются в их единстве. Художественность накапливается на двух полюсах произведения, как накапливается положительное и отрицательное электричество на аноде и катоде аккумулятора.

Значение объединяющих тем в изучении формы и содержания в их единстве

Итак, в высших и наиболее сложных своих проявлениях форма связана с содержанием значительно больше, чем в низших, элементарных. То же самое должно быть сказано и о содержании: сложное содержание литературного произведения неотделимо от формы. Отсюда ясно, что единство формы и содержания удобнее анализировать «сверху», а не «снизу», идя от высших проявлений формы, а не от низших, захватывая как можно больше объединяемых в этом единстве формы и содержания явлений. Конечно, нельзя объять необъятного. Анализ требует какого-то дробления темы, но это дробление не должно отделять формы от содержания. Отсюда возникает необходимость, условно говоря, «третьих тем». Под этими «третьими темами» я разумею такие темы литературоведческого анализа, которые требуют равного внимания как к форме произведения, так и к его содержанию. «Третьи темы» позволяют вести анализ, объединяющий проблемы формы и содержания, стоящий вне элементарных проявлений того и другого. Это вопрос не методологии исследования, а его методики.

К таким темам, требующим равного внимания как к форме произведения, так и к его содержанию, могут быть отнесены

исследования авторского замысла, отдельных художественных образов, стилей изображения человека, художественного времени произведения, его жанровой природы (поскольку жанровая природа произведения зависит не только от формы, но и от содержания произведения) и многое другое.

Выбор таких тем подчиняется тому обстоятельству, что не только форма и содержание в своем идеальном выражении должны находиться в художественном произведении в единстве, но все элементы формы, как и элементы содержания, также должны быть в нем художественно едины. Анализируя один *элемент стиля,* можно показать весь стиль писателя или поэта, и то же нужно сказать и в отношении *элементов содержания* (это последнее выражение менее употребительно, но возможно). Безусловно прав был А. Н. Веселовский, когда писал: «Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением. И не только стиля, но и поэтического сознания от его физиологических и антропологических начал и их выражений в слове — до их закрепощения в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных миросозерцаний» [1]. Можно поэтому «третью тему» исследования брать или изнутри формы или изнутри содержания, но необходимо при этом делать ее именно «третьей темой» — темой, позволяющей одновременно охватить и форму и содержание. Так, например, можно сделать темой исследования формы и содержания в их единстве метафору, но она должна быть рассмотрена не только как явление формы, но и как явление содержания произведения.

Значение «третьих тем» в исследованиях содержания и формы в их единстве выступает с особенной ясностью в свете того факта, что содержание и форма в произведении искусства на высших их ступенях строго не отграничены друг от друга. Одно и то же явление может в одной связи рассматриваться как явление формы, а в другой — как явление содержания. Многое здесь зависит от точки зрения исследователя. Эта точка зрения,— если она не будет точкой зрения, обращенной только к форме, и не будет точкой зрения, обращенной только к содержанию, а будет точкой зрения «третьей», со стороны, от другой, более широкой темы,— будет охватывать как форму, так и содержание.

Из сказанного выше не вытекает, что содержание и форма равноправны, как бы симметричны друг другу, являются двумя равными половинами единого предмета — произведения. Так считать — означало бы возвратиться к механическому разделению формы и содержания произведения.

Форма и содержание не равноправны и не равноценны. В основном форма зависит от содержания, хотя и содержание может изменяться под воздействием формы. Форма зависит от содержа-

---

[1] *Веселовский А. Н.* Собр. соч. СПб., 1913. Т. 1. С. 58.

ния лишь в конечном счете. Ленин писал о зависимости формы от содержания: «Форма существенна. Сущность формирована. Так или иначе в зависимости и от сущности...»[1]

Принцип историзма в изучении формы и содержания художественного произведения

Не является ли рекомендация рассматривать единство содержания и формы под знаком «третьей темы» до известной степени формальной и механической? Несомненно, эта рекомендация была бы чисто внешней и формальной, если бы речь шла о *всякой* «третьей теме». Выше мы привели некоторые ограничения в выборе этих «третьих тем». Теперь нам следует обратиться к основному условию их выбора. Условие это — необходимость рассматривать единство формы и содержания в историческом аспекте, под углом зрения исторической изменяемости формы и содержания. Объединяющая форму и содержание «третья тема» должна быть прежде всего *исторической* темой.

Марксистское изучение литературы есть прежде всего и в высшем смысле изучение *историческое* и конкретное. Историзмом должно быть проникнуто каждое исследование.

Принцип историзма состоит в том, что всякое явление рассматривается в его происхождении, росте и образовании, в аспекте движения, а само движение — в обусловивших его причинах и связях с окружающим — как часть более общего целого.

Применительно к литературному произведению принцип историзма состоит в том, что оно рассматривается, во-первых, в его собственном движении — как явление творческого процесса, во-вторых, в связи с общим творческим развитием его автора — как элемент его творческой биографии и, в-третьих, как проявление историко-литературного движения — как явление развития литературы того или иного периода. Иными словами — литературное произведение рассматривается в аспекте трех слагающихся в нем движений. Но этим принцип историзма не ограничивается. Принцип историзма требует, чтобы произведение рассматривалось не в изоляции от других явлений литературы, искусства и действительности, а в соотнесенности с ними, ибо каждый элемент искусства является в то же время и элементом действительности. Язык художественного произведения должен изучаться в его соотнесенности с языком общенациональным, литературным, языком писателя во всех его проявлениях и т. д. То же касается художественных образов, сюжета, тем произведения, поскольку образами, сюжетом, темами произведения избираются явления действительности — существующие или существовавшие.

---

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 29. С. 129.

Какое же значение имеет исторический подход в изучении единства содержания и формы? Здесь должны быть подчеркнуты два момента. Первый: историзм позволяет охватить во взаимной их соотнесенности и форму, и содержание. Второй: исторический подход избавляет от субъективности в интерпретации того, в чем именно проявляется единство формы и содержания в каждом конкретном случае.

Обратимся к первому. Всякое литературное произведение создается в обстановке воздействия на него действительности, обусловлено этой действительностью — личностью автора, биографическими и историческими обстоятельствами, литературой своего времени и литературным развитием. Вся эта действительность — в широком понимании этого слова — воздействует и на форму, и на содержание произведения одновременно. Поэтому изучение этого воздействия, этой обусловленности литературного произведения действительностью есть в известной мере и изучение единства формы и содержания.

Допустим, мы изучаем единство содержания и формы романа «Анна Каренина». Мы можем заметить, что трагическое содержание этого произведения находит себе соответствие в стиле произведения, в языке, в особенностях психологического анализа, в самом построении романа и т. д. Усмотреть связь содержания и формы в «Анне Карениной» нетрудно, но чтобы связь эту понять во всей ее полноте, детально и глубоко, необходимо рассмотреть «Анну Каренину» не изолированно от всего остального предшествующего творчества Толстого, от общего течения русской и мировой литературы. Каждый элемент формы и каждая деталь содержания этого романа получают свой истинный и точный смысл только в результате углубленного исторического их исследования. В частности, только тогда, когда проблема героя толстовского романа, проблема нравственного идеала героев «Анны Карениной», их духовного мира будут рассмотрены как этап в творческом развитии Толстого и как часть историко-литературного процесса,— только тогда выступит со всей ясностью взаимосвязь отдельных сторон содержания и формы.

В конце концов каждый отдельный вопрос изучения высокохудожественного произведения в той или иной мере касается и его содержания, и его формы. Вот почему Малларме на просьбу Дега изложить идею одной из его поэм отказался это сделать, заявив, что содержание его поэмы не только в идеях, но и в словах, имея, очевидно, в виду всю ту словесную форму, в которую он облек содержание своей поэмы.

Что такое, например, с этой точки зрения «исторический фатализм» Толстого в «Войне и мире»? Это связь людей и событий, это и нравственные проблемы, стоящие перед Толстым и его героями, это и построение характеров героев, это и построение романа с его историческими отступлениями, это и своеобразный

«затрудненный» стиль психологического анализа, дающий выход сочетанию личных интересов с исторической неизбежностью, это и многое другое. Вместе с тем понять «исторический фатализм» Толстого до конца во всей сложности его связей с остальным содержанием «Войны и мира» и с формой этого романа мы сможем только тогда, когда рассмотрим его исторически, в связи с процессом развития творчества Толстого и русской литературы в целом, когда выясним его истоки в «Севастопольских рассказах» и далее в трилогии «Детство. Отрочество. Юность».

«Исторический фатализм» Толстого постоянно развивался и не был замкнут,— был связан со многими особенностями его мировоззрения и «творческого почерка». Он был связан, с одной стороны, с внутренним протестом Толстого против произвола личности, а с другой — с протестом против произвола выражения личности и одновременно против щегольства оборотов, против всякого «красноречия». Он был связан с толстовскими требованиями подчинения индивидуального общему, формы содержанию [1].

Изучая художественное произведение, мы должны иметь в виду, что полностью содержание не может существовать вне формы, так же как и обратно — форма во всех ее проявлениях не может существовать независимо от содержания. Содержание произведения может предшествовать в замыслах автора самому осуществлению его только частично. Писатель не обладает всем содержанием будущего произведения раньше, чем формой, в которую это содержание выльется. Становление произведения, процесс написания произведения или процесс его создания в воображении писателя — есть и становление его содержания. Вот почему Н. Г. Чернышевский возражал против мнения «о великом значении „отделки", посредством которой *доводится* произведение до „художественности"» [2].

О том, как «растет», изменяется и усложняется содержание литературного произведения, можно судить по черновикам и планам отдельных литературных произведений. Из этих же черновых материалов явствует, что содержание и форма литературного произведения создаются автором и развиваются в ходе его работы над произведением одновременно, в тесной взаимозависимости. Отсюда ясно, как важно для изучения единства формы и содержания учитывать творческую историю произведения.

Но историзм в подходе к изучению единства формы и содержания не ограничивается только изучением единой исторической обусловленности того и другого. Значительное внимание в литературоведении должно быть уделено и историчности восприятия художественного произведения.

[1] См. об этом: *Бурсов Б. И.* Л. Н. Толстой. Семинарий. Л., 1963. С. 309—328.

[2] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2. С. 451 (курсив мой.— *Д. Л.*).

Художественное произведение не изолировано от окружающего его бытия. Оно «резонирует» действительности. В широком смысле этого слова — художественное произведение социально.

Признание этого факта чрезвычайно важно во многих отношениях. Оно не разрешает анализировать художественное произведение в отрыве от исторической обстановки, в изоляции от других произведений литературы, независимо от его автора и т. д. Структуральный анализ произведения может быть только частью художественного анализа, но им ни в коем случае нельзя этот анализ ограничивать. Форма произведения — это не только то, что «облекает», «одевает» содержание, отграничивает содержание от окружающего бытия, но и то, что связывает произведение с окружающим. Нет ничего более ошибочного, чем распространенный взгляд на форму как на некоторую «оболочку» содержания, на «одежду» произведения. Форма произведения обращена и вовне, и вовнутрь произведения. Она и «формирует» произведение, и связывает его содержание с внешним для этого произведения миром. Произведение не существует само по себе. Оно является некоторым организатором окружающей его среды, концентрацией различных «силовых линий».

Действительность не только отражается и изображается в художественном произведении; она продолжает соотносится с ним уже после того, как произведение создано,— в чтении читателя. Читатель не только воспринимает изображенную писателем действительность — он соотносит свое представление о ней с тем, которое ему предлагает писатель. Это соотношение — существенный элемент восприятия. Художественный образ всегда в известной мере «неполон», он дополняется самим читателем. Читатель как бы участвует в творческом процессе, «угадывая» за образом мысль, художественную идею писателя. Процесс читательского познания через художественное произведение есть процесс «узнавания». Это «сотворчество» читателя с автором и составляет суть эстетического наслаждения.

Читательский интерес к биографии писателя, к исторической основе произведения, к прототипам действующих лиц, к истории создания произведения отнюдь не случаен. Все это обогащает эстетическое восприятие произведения, формирует ту точку зрения читателя «сверху», которая объединяет и форму, и содержание, подчеркивая их единую обусловленность.

Особенно важно знание личности лирического поэта. Не случайно и сами лирические поэты заботятся о создании собственного образа — в стихах и в жизни. Об этой заботе о создании собственного образа свидетельствуют отдельные факты в жизни Есенина, Блока. Но восприятие лирики требует и знаний эпохи. Поэзию Блока освещает не только его личность, образ автора, но и образ эпохи — это не только лирика личности, но и лирика времени. Есть эпохи трагические, эпические, лирические и т. д. Каждая эпоха для читателя насыщена теми или иными настроениями.

Лирика Блока воспринимается не только на фоне его биографии, но и на фоне его времени, его среды. Стихи Блока в той или иной степени связаны с «музыкой» своего времени. Пророческие мотивы отражают в них трагизм настоящего. Неясные предчувствия наступающей революции связаны с исканиями новой формы.

То же самое можно сказать и об отраженном в поэзии Блока городском и сельском пейзаже. Знакомство читателя с городским пейзажем Петербурга и петербургских окрестностей, деревенским пейзажем Шахматова не только обостряет восприятие поэзии А. Блока, но в какой-то мере и «выпрямляет» это восприятие, позволяя обнаружить в поэзии Блока гораздо больше реалистических моментов, чем это кажется на первый взгляд.

В своей статье «Шахматово» Г. П. Блок писал: «В пейзажной поэзии Блока все шахматовское отражено „ясно, четко, реалистично". В описаниях шахматовской природы у Блока нет ничего придуманного или прикрашенного. Блок-пейзажист в совершенстве владеет тем, что портретисты называют уменьем схватить сходство. Все его пейзажи портретны... „Темнозеленые межи", которые „сбегают к овинам",— это покатое поле у деревни Шепляково. „Дороги узкой колея", которая „вьется пестрым лугом",— это дорога из Шахматова в Гудино. „Далекая равнина да толпы обгорелых пней" — это Ивлево. „Осиновые жерди прясла с отвисшей корой" и „кучки земли, выброшенные кротами",— это шахматовская „горка", откуда смотрели на закат. И так далее...

А ты все та же — лес, да поле,
Да плат узорный до бровей.

Вот именно так — до бровей — повязывали платок местные крестьянки. Это опять чисто шахматовская деталь»[1].

Отмечая эту конкретность блоковского пейзажа, Г. П. Блок указывает одновременно, что именно из этой конкретности вырастали обобщающие поэтические образы. Он пишет о «способности Блока не только верно подмечать местный образ, не только точно воспроизводить его, но и отыскивать в нем широкий поэтический смысл», об «умении с глухого „лесистого оврага", поверх „заливного луга да чахлого кустарника", „смотреть в далекую Русь"»[2].

Художественность рождается из слиянности формы и содержания произведения в условиях его «окруженности» миром действительности. Поэтому действительность помогает восприятию художественного произведения. Вот почему ценители поэзии посещают места, запечатленные в поэтических произведениях: пушкинские места в Ленинграде, Пушкине, Пушкинских горах, лермонтовские — на Кавказе и под Пензой, блоковские — под Ленинградом

---

[1] *Блок Г.* Шахматово // Литературное Подмосковье. М., 1950. С. 135—136.
[2] Там же. С. 136.

и в Шахматове и т. д. Они помогают восприятию поэзии. Но к миру действительности, с которой связано литературное произведение, относится и мир человеческой культуры в его целом. Этот мир человеческой культуры постоянно изменяется. На восприятие художественного произведения оказывает влияние прежде всего то, что имеется в данное время в «активном фонде» читателя. К этому «активному фонду» относится не только то, что в данную эпоху находится в живом употреблении, но и то, что при восприятии художественного произведения может быть извлечено из запасов «культурной памяти». Так, например, язык художественного произведения воспринимается читателем не только в связи с современным языком литературы, языком разговорным, языком научным и т. д., но и в связи с теми представлениями, которые читатель имеет об истории языка, о его изменяемости, о диалектах (им самим не употребляемых), о языках профессиональных и т. д.

Возьмем такой сложный случай, как восприятие современным читателем романа Андрея Белого «Петербург». Для полноты восприятия художественной стороны этого романа, его формы и содержания необходимы знание исторической обстановки 1900-х годов, общие представления о топографии Петербурга того времени, знание языка эпохи, специальной — политической, административной и прочей терминологии. Но этого мало — полнота художественного восприятия увеличится, если читатель будет знать, в какой историко-литературной обстановке был создан роман, будет знать остальное творчество А. Белого и будет иметь представления об истории создания этого романа.

Естественно, что положение читателя осложняется по мере того, как его «активный культурный фонд» все более отдаляется от «активного культурного фонда» самого Андрея Белого. Так, например, читатель пройдет мимо всех упоминаний о японцах, мимо всех «монгольских» и «китайских» тем и мотивов романа, если не будет знать идей панмонголизма, отраженных в философии и поэзии Владимира Соловьева. Идеи соловьевского панмонголизма сказываются в романе «Петербург» в образах родоначальника Аблеуховых — «преподобного монгола» Аб-Лай-Ухова, японцев, проезжающих по Петербургу в автомобиле, хитрого азиата Шишнарфнэ. Идеи соловьевского панмонголизма отразились и в других произведениях Белого. Во Второй симфонии Белый рисует самого Владимира Соловьева шагающим по крышам и трубящим в рог. Знание всего творчества Белого, эволюции его мировоззрения и его биографии обогащает читательское восприятие его романа. Но в романе есть и литературные аллюзии. Следовательно, для восприятия этого романа читатель должен знать и русскую литературу. Так, например, в «Петербурге» повторяются мотивы «Медного всадника» Пушкина. Белый рисует, как «Медный всадник» сходит со своего пьедестала-камня

(мотив Пушкина). Террорист Дудкин отождествляется с Евгением. «Медный всадник» приходит к нему ночью, преследует его: это пушкинский мотив преследования Евгения Петром.

Я взял в качестве примера «Петербург» Белого, так как роман этот особенно труден для восприятия того читателя, который не связан со специфическими интересами и идейными «модами» интеллигенции десятых годов XX в. Это роман для узкого круга. Поэтому необходимость специфических знаний для его восприятия особенно ясна. Но даже в произведениях, которые написаны не со столь субъективистских позиций и рассчитаны на широкого читателя, читательское восприятие может в большей или меньшей степени расходиться с авторскими намерениями.

Разрыв между «активным культурным фондом» читателя и автора произведения с течением времени все возрастает. Он крайне велик для современного читателя «Божественной комедии» Данте или трагедии Еврипида. Замечательно, однако, что в произведениях настоящего искусства всегда остается нечто значительное, позволяющее преодолевать этот разрыв и находить дорогу к читательскому восприятию. Тем не менее разрыв все же существует, и чем он сильнее, тем больше утрачивает произведение в читательском восприятии свою художественность. Важнейшая задача наук, занимающихся историей искусств, и, в частности, истории литературы состоит в том, чтобы пополнять читательский «активный культурный фонд». Сведениями и анализом художественного произведения историк литературы помогает устранить «параллакс», возникающий между читателем и произведением литературы. Правильное определение этого «исторического параллакса» и устранение его путем сообщения необходимых сведений и анализа — важнейшая задача литературоведения. Отсюда ясно, что литературоведение и в этом отношении одним из основных принципов должно иметь принцип историзма.

Но «параллакс» между автором и читателем может возникнуть не только тогда, когда они живут в различные эпохи. Современники могут иметь тот же «параллакс»,— если расходится круг их образованности, жизненных впечатлений, национальных традиций и т. д. Критика и литературоведение в таких случаях приходят на помощь и здесь.

Значит ли все сказанное выше, что задача истории литературы должна быть сведена к сообщению читателю различных сведений, восполняющих тот круг осведомленности, на которую рассчитывал автор, пишущий в основном для современников? Комментарий, а в особенности комментарий реальный — задача почтенная, но не самая важная. Мы можем в конце концов в какой-то мере понять Станюковича, даже не имея точных представлений о военном парусном флоте России в середине XIX в. Сообщение сведений об этом флоте — не такая уже важная задача литературоведа. Историк литературы не историк науки и техники, не историк

быта и не историк общественной мысли, хотя сведения по всем этим областям ему крайне необходимы. «Контекст» эпохи должен быть препарирован так, чтобы читатель понял и содержание, и форму литературного произведения в их единой исторической обусловленности.

Одна из очень важных задач литературоведения состоит именно в изучении восприятия художественного произведения в разных условиях этого восприятия — и при отсутствии «исторического параллакса», и при большом «историческом параллаксе», а также в изучении самого «параллакса»: как он создается и в какой мере мешает. Ведь обращает на себя внимание тот факт, что в художественно слабых произведениях «параллакс» полностью уничтожает художественность, а в художественно сильных — наличие даже очень большого «параллакса» (драмы Шекспира или «Илиада» Гомера) ослабляет художественное воздействие только частично. Изучение функций этого «параллакса» крайне важно для того, чтобы предвидеть, насколько действенной останется художественность произведения в будущем.

Правда, «параллакс» не только коррозирует художественность, но и притупляет восприятие недостатков произведения, а в иных случаях создает мнимые достоинства — «патину времени», придающую иногда древнему произведению некоторую эфемерную обаятельность. В самом деле, «исторический параллакс» может создавать ложное единство содержания и формы. Самое «единство эпохи» накладывает свой отпечаток, помимо творческой воли автора, на форму и содержание произведения. Поэтому даже слабое произведение прошлого может производить впечатление художественно цельного и единого под влиянием единого исторического освещения. Произведение, в котором форма и содержание находятся в резком диссонансе, может быть с такой степенью точности объяснено исторически, что самый этот диссонанс может быть исторически оправдан и выступить в его историческом единстве. Исторический подход, если им некритически пользоваться, оторвать его от анализа эстетического, может привести к некоему «историческому всепрощению». Ведь с исторической точки зрения может быть оправдано любое соотношение формы и содержания.

* * *

Чем ближе мы к проникновению в художественную сущность литературного произведения, тем больше опасность субъективизма в интерпретации этой художественной сущности.

Изучение единства формы и содержания — самое трудное в работе литературоведа. Это единство всегда можно интерпретировать субъективно. Сочетание того и другого может иметь разные формы, выражаться в разном, и определить сущность этого сочетания всегда бывает очень трудно.

В самом деле, определить характерные признаки формы вне ее связи с содержанием можно в известной мере точно. Можно добиться цифровых результатов этого изучения. Более трудно, но все же возможно объективно передать содержание литературного произведения. Однако сочетание содержания с формой придает своеобразие тому и другому, и именно это своеобразие, вводящее читателя в сущность художественного произведения, труднее всего определимо.

Освобождает литературоведа от субъективизма изучение литературного произведения в его изменениях — творческого процесса создания этого произведения. Именно изучение творческого процесса помогает выявить художественные намерения его автора, отделить случайное от замысла, определить творческие намерения автора произведения.

Приведу пример. Особенность сочетания формы и содержания романов Достоевского М. Бахтин видит в полифонизме. Может возникнуть сомнение: действительно ли целью Достоевского было создание романов описанного М. Бахтиным полифонического типа и является ли этот род полифонического романа типичной особенностью творчества Достоевского. Вопрос этот крайне важен, так как от этого зависит вся оценка идейного направления его романов. Если роман Достоевского полифоничен, то нельзя выхватывать отдельные высказывания его героев для интерпретации мировоззрения Достоевского, как это делает, например, Н. О. Лосский в его книге «Достоевский и его христианское мировоззрение» (Нью-Йорк, 1953).

Правоту М. Бахтина подтверждают черновики романа Достоевского «Идиот». Стремясь создать «многоголосость» в этом романе, Достоевский все время по-разному расставляет своих героев, меняет их образы, их взгляды, устанавливая их соотношение, создавая многоголосый «хор». Иногда Достоевский кардинально меняет образ того или иного героя: Миньоны — Настасьи Филипповны и «идиота». Образ последнего имеет колоссальную амплитуду колебаний — от героя типа Ставрогина до героя с чертами Христа [1].

Но если мы с такой же точки зрения подойдем к «Дневнику писателя» Достоевского, то увидим, что там этой «многоголосости», полифоничности в художественной структуре нет совершенно. Следовательно, полифонизм присущ только части произведений Достоевского. Черновики, планы, наброски позволяют решить этот вопрос совершенно точно.

В критических статьях о книге М. Бахтина возникал вопрос: не были ли присущи элементы полифонизма другим русским романам? Проверить это опять-таки можно было бы по рукопи-

---

[1] Из архива Достоевского. Идиот. Неизданные материалы / Ред. П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова. М.; Л., 1931.

сям — восстанавливая творческую историю того или иного произведения. Если писатель в процессе создания своего произведения ставит характер своих персонажей в основу замысла, подыскивая им жизненные ситуации, в которых они могли бы быть ярче и рельефнее всего представлены, то перед нами один метод работы. Если же писатель озабочен в первую очередь соотношением героев, их конфликтом, движением интриги, столкновением мировоззрений и пр.— это диаметрально противоположный метод работы. Естественно, что «полифонизм» может быть только при втором методе работы. В увлечении сделанным им открытием М. Бахтин поставил «полифонизм» как художественный принцип выше «монологизма». Это ошибка: своим расцветом русский реализм XIX в. обязан первому методу работы. Второй метод вырос в значительной мере на основе первого, переработав его творческие достижения. И это опять-таки выясняется из изучения писательских рукописей. Ни один метод не может быть поставлен выше другого: каждый имеет свои достоинства.

Изучение формы и содержания литературного произведения в их единстве и под углом зрения широкого историзма имеет принципиальное значение. Опасность изоляции литературного произведения в современном литературоведении все нарастает в связи с проникновением в литературоведение математических методов.

Нельзя анализировать форму художественного произведения независимо от того — когда, где и кем оно создано. Такой анализ может быть полезен на самых предварительных ступенях изучения произведения. Он сообщает исследователю лишь исходные данные. Но в целом анализ произведения, вырванного из эпохи, из литературного развития, оторванного от остального творчества писателя и не учитывающего историю его создания, никак не может считаться полным и объективно значимым.

Изучая единство формы и содержания произведения не как статическое и раз и навсегда данное явление, а в движении, которое является и движением текста произведения, и движением авторского замысла, и движением творческого процесса написания произведения, и движением всего творчества писателя в целом, и движением историко-литературного процесса, а за пределами последнего — процесса исторического, мы приобретаем объективные критерии, чтобы судить и о содержании, и о форме, и о единстве того и другого. Изолированное, обособленное рассмотрение литературных явлений ведет к крайнему субъективизму в их истолковании и не раскрывает настоящего смысла художественного произведения. Каждый элемент содержания и формы приобретает свой отчетливый смысл только в комплексном рас-

смотрении в свете исторического анализа. Под последним я понимаю не только собственно исторический анализ, анализ в свете истории, но всякое рассмотрение любого явления в его собственном движении и как элемент движения более широкого.

Проблема литературоведческого анализа содержания и формы литературного произведения в их единстве есть одна из основных проблем практической работы литературоведа. Анализировать содержание и форму произведения в их единстве крайне трудно. В каждом конкретном случае нужно найти свой подход. Перед литературоведом стоит почти такая же задача, как перед химиком или физиком, разрабатывающим методику постановки будущего опыта. От правильного подхода, от учета всех индивидуальных особенностей материала зависит успех опыта. Но при этом следует учитывать и некоторые общие особенности связи формы и содержания, о которых мы пытались дать представление в данной статье.

В целом необходимо сказать: изучение формы и содержания в их единстве есть частный случай общего требования марксизма изучать явления не в изоляции от других явлений, комплексно, учитывая связь всех явлений, и изучать их в движении, исторически.

Изучение формы и содержания в их единстве встречается с крайним разнообразием проявлений этого единства и его нарушений. Поэтому нельзя изучение единства формы и содержания сводить к шаблону и требовать рецептов на все случаи. Как разнообразны художественные произведения, так разнообразны и проявления единства формы и содержания, так разнообразны должны быть и результаты изучения этого единства. Но общие принципы во всех случаях должны быть одни: по возможности комплексное изучение единства и изучение в движении, историческое.

1965

Несколько мыслей о «неточности» искусства и стилистических направлениях

1

Принято анализировать по преимуществу познавательную сторону искусства. Литература часто рассматривается в популярных очерках только как наглядное пособие к истории, обществоведению и расценивается по тому, сколько и что она сообщает читателю. Это в известной мере проявляется и при другом аспекте изучения литературы: литература все чаще начинает рассматриваться только с точки зрения теории информации.

Этот подход к литературе как к познавательной ценности не только законен, но и необходим, однако им нельзя, разумеется, ограничиваться. Произведение искусства не только сообщает, информирует, но и провоцирует некую эстетическую деятельность читателя, зрителя, слушателя. Эстетическое впечатление от него связано не только с получением информации, но одновременно и с ответным действием воспринимающего лица, творчески откликающегося этим действием на него. Произведение искусства рассчитано в акте своего творения не только на пассивное восприятие, но и на активное соучастие. В этом коренное отличие искусства, скажем, от науки, которая в своих отдельных дисциплинах может ограничиваться извлечением информации. Наука при этом основывается на концепции точного измерения. Искусство не основывается на измерении,— оно, как увидим, в основе своей «неточно».

Произведение искусства в его восприятии читателем, зрителем или слушателем — вечно осуществляющийся творческий акт. Художник, создавая произведение искусства, вкладывает в это произведение (или, как теперь говорят, «программирует») акт «воспроизводства» в сознании рецептора. Причем воспроизводство это только условно повторяет акт творения художника [1] и имеет широкие потенциальные возможности, лишь частично реализуемые в творческом акте воспринимающего лица; оно имеет свое-

[1] Писатель может вести своего читателя по «ложному следу», преувеличивая, например, импровизационность своего творческого акта и почти всегда изображая процесс своего творчества как единый акт написания окончательного текста в последовательном порядке от первой страницы до последней.

образные «допуски» — различные у разных людей, в разные эпохи и в различной социальной среде. Следовательно, индивидуальный воспроизводящий акт не всегда совпадает с намерениями творца, да и самые замыслы творца не всегда точны[1]. Творчество имеет различные, хотя и не беспредельные возможности своей реализации в акте сотворчества читателя, зрителя, слушателя.

2

В самом деле, известно, какую большую роль играет в искусстве некоторая доля неточности. Проведенная от руки чуть неровная линия лучше согласуется с эстетическим сознанием зрителя, чем вычерченная по линейке. Приведу и другой, более сложный пример. Бездушные подражания XIX и XX вв. романскому зодчеству могут быть безошибочно отличены от подлинных произведений романского искусства именно своею точностью, «гладкостью», идеальной симметричностью. В подлинных произведениях романского искусства правая и левая сторона портала, особенно со скульптурными деталями, слегка различаются, окна и колонны неодинаковы. Хорошо известно, что капители в романских колоннадах часто различны, и иногда довольно резко, особенно в саксонском варианте романского стиля. Различаются и самые колонны — по камню, из которого они сделаны, по форме (витые, например, могут чередоваться с гладкими). Колонны могут перебиваться квадратными в сечении опорами и даже кариатидами (в монастыре святого Бертрана «de Comminges» в Пиренеях). Однако общий архитектурный модуль и пропорции в целом не нарушаются. Восприятие романского строения требует от зрителя постоянных «поправок». Зритель как бы решает в уме задачу, обобщая и приводя к общему знаменателю различные архитектурные элементы. Он неясно ощущает за всеми различиями некую одну идеальную колонну, создает в уме концепт колонны созерцаемого им нефа, концепт окна данной стены здания или данного места стены, концепт портала, восстанавливает в сознании симметрию и создает среди неточностей реального здания некую его идеальную сущность, притягательную все же своей некоторой неопределенностью, неполной осуществленностью, недосказанностью. Не только творец, но и его сотворец — рецептор, домысливающий произведение за творца, не создает законченного образа произведения искусства.

Ни в коем случае не следует ограничивать объяснение этих неточностей техническими трудностями воплощения художественной идеи (например, трудностями резки одинаковых капителей)

[1] Эта неточность замысла входит в самую суть произведения искусства и поэтому непременно должна быть учитываема в реставрационной и текстологической работе, особенно при попытках определить «последнюю волю» автора.

или тем, что в постройке здания, в разных его частях участвовали различные мастера. Можно легко доказать, что различия не только эстетически допускались, но были и эстетически необходимы.

В готическом искусстве эта принципиальная художественная неточность особенно наглядно выражается в том, что башни, фланкирующие западные порталы соборов, не только не повторяют друг друга зеркально, но иногда различны по типу перекрытий, по высоте и по общим размерам (соборы в Амьене, в Шартре, в Нойоне и др.). Из трех порталов собора Нотр-Дам в Париже правый ýже левого на 1,75 м. Только в XIX в. при достройке собора в Кельне строители нового времени сделали башни западной стороны точно одинаковыми и тем придали Кельнскому собору неприятную сухость.

Правда, современные архитекторы могут создать здание идеальной правильности, которое будет тем не менее производить эстетическое впечатление, но это значит, что выделение в нем его «идеальной» стороны, «идеи» здания идет по другому направлению: путем, скажем, разгадывания зрителем сложных пропорциональных соотношений объемом или контрастов. Обнажение конструкций (у конструктивистов) — одна из форм «недоработанности» здания, типичная для современного, в значительной степени технизированного сознания: зритель должен понять и объяснить себе строение со стороны его технического устройства.

Творческий акт искушенного в искусстве зрителя и неискушенного совершается на различных уровнях. Выделение идеи произведения искушенному зрителю дается более легко, чем неискушенному. Поэтому мало знакомый с искусством зритель больше нуждается в чистоте архитектурной отделки, правильности линий, аккуратности окраски и элементарной «отремонтированности».

Эстетическая восприимчивость зрителя основывается не только на личном опыте, но и на опыте многих поколений, растет с веками. Именно поэтому теперь в большей мере, чем раньше, зрителю необходимы «допуски» сотворчества, больший диапазон возможностей в реализации тех творческих потенций, которые заложены творцом в его произведении. Характерно, например, что на современного зрителя произведения пластических искусств, на которые время наложило свой разрушительный отпечаток, могут производить даже более сильное художественное впечатление, чем произведения, только что вышедшие из рук художника. Но, разумеется, не всегда. Известен рассказ о некоем нуворише, который в только что купленном им замке приказал почистить латы на манекенах рыцарей. Известен и анекдот о градоначальнике, возмутившемся в музее античной скульптуры, что статуи стоят «неотремонтированными», «даже с отбитыми руками». Зрителю, не умеющему воспроизвести идеальный образ предмета искусства, нужны линии, проведенные циркулем или по линейке, нужно

идеальное построение симметрии, нужна полная осуществленность замысла художника. Он оценивает красоту города по степени отремонтированности фасадов, а живопись — по степени натуралистической точности в передаче деталей.

3

Если в области архитектуры (мы видели это на примере романского и готического стилей) сотворчество зрителя, угадывающего в неточностях творения идею формы, обнаруживается довольно отчетливо, то в искусствах словесных дело обстоит сложнее. Здесь, в отличие от архитектуры, гораздо значительнее роль содержания и угадывание приобретает сложную многоступенчатость. Внимание читателя прежде всего отбрасывает различные случайные порчи: дефекты, проникшие помимо воли автора после него (опечатки, например), дефекты, случайно допущенные самим автором (ботанические ошибки, допущенные в описаниях природы у Тургенева, или шуба «на больших медведях», в которой едет Чичиков летом у Гоголя). Затем читатель прозревает внутренние соотношения формы, обнаруживая «идею формы», и, наконец, овладев «идеей формы», угадывает в ней ее содержательность: соответствие «идеи формы» «идее содержания» произведения. Эта «идея содержания», прежде чем войти в сознание читателя, сама должна пройти те же стадии узнавания читателем, что и «идея формы».

Итак, проявление сотворчества в литературе неизмеримо разнообразнее, чем, например, в зодчестве. Главное проявление «неточности» в литературе, требующее своего восполнения в творческом акте читателя,— это заранее запланированное художником некоторое несоответствие формы и содержания, которое затем в сотворческом акте читателя оказывается восполненным.

Читатель через случайность догадывается о закономерности, через грубую форму изложения — о тонком и сложном содержании, через несколько различных неправильных передач или с помощью различных точек зрения восстанавливает правильную, объективную картину и т. д. Возможно одновременное использование нескольких приемов для художественного утверждения какого-то одного определенного эстетического концепта. Определенная установка писателя на сотворчество своего читателя может сказываться в самом художественном образе. Так, например, внешняя грубость персонажа может прикрывать его внутреннюю доброту, порядочность, душевную тонкость и даже изящество. И именно их должен обнаружить сам читатель.

В литературе не столько важна данность произведения, сколько его идеальная заданность. Борьба заданного и данного лежит в основе всякого произведения искусства и знаменует собой акт

эстетического, творческого соучастия рецептора. Торжество заданного над данным в рецепторном акте и составляет сущность эстетического восприятия.

Заданное всегда прорывается к читателю через некоторое нарочито неполное свое воплощение. Многообразие типов этой неполноты, можно, например, показать на произведениях Достоевского.

Действительно, Достоевский постоянно стремится показать сущность через ее неполное воплощение в своем произведении, через кривое зеркало посторонних мнений, рассказов, слухов, сплетен. Герои и события изображаются Достоевским сразу с нескольких точек зрения. Как давно уже отмечено, в произведениях Достоевского господствует контрапункт, сосуществование разных повествовательных голосов. При этом иногда трудно отделить хроникера, повествователя от автора: слова их часто смешиваются. И это не следует расценивать как художественный недостаток. Смешение разных голосов только усложняет задачу читателя, но отнюдь ее не отменяет. Мы можем отметить также, что хроникер или рассказчик все уравнивает в своем повествовании — значительное и незначительное. Он не может дать правильной оценки происходящему, он не понимает происходящего, он ниже того, о чем повествует. При этом Достоевский (или его фактотум — хроникер) часто ссылается на свою неосведомленность, он подчеркивает неровность, даже случайность формы своих произведений[1].

Интересен прием использования различных банальностей и штампов, от которых должен освободить идею произведения сам читатель. Так, например, в «Легенде о Великом инквизиторе» есть литературные банальности и штампы, они нарочито введены Достоевским. Ведь рассказывает легенду Иван Карамазов, это его сочинение, а он «неопытный» писатель. «Неопытность» Ивана Карамазова должна быть ему прощена читателем ради глубины идеи. И в этом также заложен творческий акт для читателя.

Конечно, перечисленные «неточности» — очень небольшая их часть не только в литературе вообще, но и у Достоевского в частности. Каждый писатель имеет свои приемы «программирования» творческого акта у читателей.

Совсем особые типы «неточностей» в поэзии. В самой рациональной поэзии должны быть элементы неопределенности и недосказанности, своего рода поэтической иррациональности. Это хорошо выражено П. Верленом в стихотворении «Искусство поэзии»:

---

[1] Для Достоевского характерны такого рода заявления: «...как мы ни бились, а поставлены в решительную необходимость уделить и этому второстепенному лицу нашего рассказа (генералу Иволгину.— *Д. Л.*) несколько более внимания и места, чем до сих пор предполагали» (Собр. соч. М., 1957. Т. 6. С. 547).

За музыкою только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.
Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песни, *где немножко*
И точность точно под хмельком.

(Перевод Б. Пастернака. Курсив мой.— *Д. Л.*)

В искусстве важно не только само сотворчество, но и потенции сотворчества. Художественное впечатление, особенно в поэзии, не всегда связано с определенным образом, имеющимся у автора, и с тем образом, который способен развернуть читатель, но и с некоторой потенцией образа. Образ не только полностью не развернут у автора, но не развернут и у читателя. Но то, что читатель может его развернуть, чрезвычайно важно. Писатель создает концепт, который обладает потенцией своего развертывания у читателей.

Поэтому каждое новое воспроизведение художественного произведения может продвигаться вглубь, открывать неизвестное ранее. Одна из тайн искусства состоит в том, что воспринимающий может даже лучше понимать произведение, чем сам автор, или не так, как автор. «Узнавание» — творческий акт. Оно каждый раз — в известных, впрочем, пределах — различно. Если этого нет, произведение не может находить отклик в читателях и должно быстро утрачивать свою ценность. Вот почему каждый подлинно великий писатель в известных пределах различен в различные эпохи, своеобразен в восприятии читателей. Шекспир в России не тот, что Шекспир в Англии. Он различен в отдельные эпохи, в той или иной социальной среде своих читателей и зрителей. Эпохе классицизма нужен свой Дюсис для понимания Шекспира. Необязательны переделки пьес Шекспира, но обязательны свои художественные ассоциации, которыми встречает каждая новая эпоха гениальное произведение. Художественное произведение может вызвать большую научную литературу, которая будет вскрывать различные стороны его художественного существа, никогда его не исчерпывая. Многое в этой литературе удивило бы самого автора, но это не означает, что в этом удивительном «многом» все неверно.

4

Искусство не только задает задачи для воспринимающего, но намечает и пути, по которым совершается его сотворчество, облегчает эстетическую апперцепцию произведений. Великие стили эпохи, отдельные стилистические направления и индивидуальные стили подсказывают и направляют художественное обобщение не только творцам, но и тем, кто воспринимает.

Главное в стиле — его единство: «самостоятельность и целостность художественной системы» [1]. Целостность эта направляет восприятие и сотворчество, определяет направление художественного обобщения читателя, зрителя, слушателя. Стиль суживает художественные потенции произведения искусства и тем облегчает их апперцепцию. Естественно поэтому, что стиль эпохи возникает по преимуществу в те исторические периоды, когда восприятие произведений искусства отличается сравнительной негибкостью, жесткостью, когда оно не стало еще легко приспосабливаться к переменам стиля. С общим ростом культуры и расширением диапазона восприятия, развитием его гибкости и эстетической терпимости падает значение единых стилей эпохи и даже отдельных стилистических течений. Это можно заметить довольно отчетливо в историческом развитии стилей. Романский стиль, готика, ренессанс — это стили эпохи, захватывающие собой все виды искусства и частично переходящие за пределы искусства — эстетически подчиняющие себе науку, философию, быт и многое другое. Однако барокко может быть признано стилем эпохи только с большими ограничениями. Барокко на известном этапе своего развития могло существовать одновременно с другими стилями, например с классицизмом во Франции. Классицизм, в целом сменивший барокко, обладал еще более узкой сферой влияния, чем предшествующие стили. Он не захватывал (или захватывал очень незначительно) народное искусство. Романтизм отступил и из области архитектуры. Реализм слабо подчиняет себе музыку, лирику, отсутствует в архитектуре, балете. Вместе с тем это относительно свободный и разнообразный стиль, допускающий многообразные и глубокие индивидуальные варианты, в которых ярко проявляется личность творца.

Искусство средних веков потому и основывалось на стилистических канонах и этикете, что этим облегчалось не только творчество, но и восприятие художественных произведений. Благодаря стилистическим канонам возрастала предсказуемость явлений искусства. Вырастала уверенность в осуществлении ожидаемого

---

[1] *Жирмунский В. М.* Литературные течения как явление международное (V конгресс Международной ассоциации по сравнительному литературоведению. Белград, 1967). Л., 1967. С. 13.

в рецепции воспринимающего. В XIX в. произошло отмирание если не самих канонов, то во всяком случае самой идеи необходимости канонов как некоего положительного начала в искусстве, ибо восприятие стало достаточно высоким и отпала необходимость в едином стилистическом ключе для «чтения» произведений искусства. Воспринимающий искусство смог легко приспосабливаться к индивидуальным авторским стилям или к стилю данного произведения.

Прогресс в искусстве есть прежде всего прогресс восприятия произведений искусства, позволяющий искусству подниматься на новую ступень благодаря расширению возможностей ассимиляции произведений различных эпох, культур и народов.

В. М. Жирмунский так определяет значение стиля как явления, облегчающего благодаря своей целостности и систематичности рецепторную деятельность воспринимающего лица, в первую очередь, конечно, исследователя: «...понятие стиля означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временно́е или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами. Мы не говорим при этом: фактически в XIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка требует соответствующей формы сводов. И как ученый-палеонтолог по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого, так и исследователь художественного стиля по строению колонны или остаткам фронтона может в общей форме реконструировать органическое целое здания, «предсказать» его предполагаемые формы. Такие «предсказания» — конечно, в очень общей форме — мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, т. е. в основном художественном их задании, будет адекватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов» [1].

1973

---

[1] *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 34—35.

Контрапункт стилей как особенность искусств

1

Не давая в данной статье определение тому, что такое стиль в широком искусствоведческом смысле этого слова, отмечу его важнейшую особенность: стиль всегда некоторое единство. Это единство пронизывает и объединяет собой как форму произведения искусства, так в известной мере и его содержание. Для стиля эпохи характерны и излюбленные темы, мотивы, подходы, и повторяющиеся элементы внешней организации произведения. Стиль обладает как бы кристаллической структурой,— структурой, подчиненной какой-либо единой «стилистической доминанте».

Стилистическое единство создается совместно творцом произведения и его читателем, зрителем, слушателем. Автор произведения искусства сообщает тому, кто его произведение воспринимает, некий стилистический ключ. И в конечном счете творцами стиля эпохи оказываются как авторы, так и те, к кому они обращаются. Более внимательное исследование стилей показывает, однако, что большинство высокохудожественных произведений могут быть «прочтены» не в одном ключе, а по крайней мере в двух. И это один из признаков их художественного богатства.

Кристаллы, как известно, могут врастать друг в друга. Для кристаллов, впрочем, это врастание исключение, но для произведений искусства — явление вполне обычное.

Искусство уже по самой природе своей имеет два слоя, а иногда и больше. В этом природа образа, метафоры, метонимии. В этом и природа поэтического слова: за обычным смыслом скрывается другой — необычный.

Принадлежность произведения к двум стилям одновременно как бы подготовлена самой природой искусства.

Произведения Шекспира воспринимаются и в стиле барокко, и в стиле ренессанса. Произведения Гоголя, Лермонтова, даже Достоевского — это произведения, которые в какой-то своей части могут быть «прочитаны» и в плане их принадлежности к реализму, и в плане романтического стиля [1].

Стиль не пассивно воспринимается читателем, а «реконструируется» читателем, зрителем и слушателем. В произведении искусства есть некая идеальная форма и есть воплощение этой идеальной формы, которая в какой-то мере всегда отстает от идеальной

[1] Произведениям Достоевского, особенно ранним, помимо дополнительного романтического стиля, свойствен, как известно, и натурализм.

и поэтому требует от воспринимающего сотворчества с автором. Стиль обнаруживает себя в восприятии произведения искусства, если только это восприятие эстетическое, имеет творческий характер. Воспринимающий произведение искусства, преодолевая отдельные непоследовательности стиля в произведении, восстанавливает его единство. Это так же, как при восприятии стихотворной формы поэтического произведения: метр может нарушаться, но эти нарушения метра восстанавливаются с помощью «инерции ритма». Когда читающий освоил ритм, он может не замечать пропуски необходимых для метрической правильности ударений. Поэтому наличие в одном произведении нескольких стилей — есть задача, которую автор предлагает своим читателям, и характерно, что задача эта с бóльшим трудом разрешается современниками автора, чем читателями другого времени в свете общей исторической перспективы.

В данной статье мы остановимся на случаях совмещения нескольких стилей в одном произведении. Это видимое нарушение единства на самом деле, как мы увидим, создает не только новое, высшее единство, но является важной исторической особенностью искусства, позволяющей искусству успешно развиваться и сочетаться с действительностью.

2

Наиболее простые и наглядные примеры сочетания различных стилей дает архитектура. Гораздо труднее их определить в литературе, так как в литературе сложнее, чем в пластических искусствах, выявляются признаки стилей. Однако их необходимо увидеть, ибо попытки рассматривать стиль каждого писателя как стиль строго единый, не вдаваясь в динамику возникновения стиля, перехода от одного стиля к другому, не вскрывая в общем единстве наличие динамически сложившихся компонентов, только обедняют наше понимание произведения искусства.

Особенно богата соединениями различных стилей история английского искусства. Английская готика, например, просуществовала без перерывов со второй половины XII в. до XIX в. включительно. Было бы при этом неправильно рассматривать английскую готику как сплошь подражательную или для нового времени — как целиком ретроспективную. Многие конструктивные приемы в готической архитектуре были открыты в английской готике раньше, чем в континентальной: например, стрельчатая арка (собор в Чичестере, 1186 г., восточный трансепт собора в Линкольне, 1190 г.), нервюрный свод (собор в Дареме, 1093 г.). Раньше, чем во Франции, совершился в Англии переход к «пламенеющей» готике со всеми ее стилистическими новшествами. И тем не менее английская готика никогда не достигала такой конструктивной (структурной) последовательности, как во Фран-

ции или в Германии. Она постоянно входила в соединение с ренессансом, барокко, классицизмом, стилем «тюдор» и пережила своеобразный подъем в XIX в., недооценивать который было бы грубой ошибкой.

Наиболее убедительным с точки зрения эстетических достоинств представляет собой соединение двух стилей в так называемом английском «перпендикулярном» стиле, существование которого может быть отмечено уже с конца XIV в. и который представлял собой соединение традиционной готики с веяниями ренессанса.

«Перпендикулярная готика» — это английский стиль «par excellence» и ее идейное значение было совершенно отличным от того, которому служила готика на континенте Европы. Если в Европе обращение к готике в XIX в. знаменовало собой реакционные устремления к прошлому, то в Англии готика символизировала собой либерализм и так называемые «английские свободы». Именно поэтому здание английского Парламента было выстроено в 30-е годы XIX в. в стиле английской готики[1].

Соединение двух стилей, но другого порядка, чем «перпендикулярная готика», представляет собой замок Даутон, построенный в 1774—1778 гг. Ричардом Пейном Найтом (Richard Payne Knight). Здесь введен контраст двух стилей. Снаружи замок построен в стиле поздней английской готики. Внутри же он выстроен в стиле римской античности (один из залов замка представляет собой, например, подражание внутреннему виду Пантеона: даже порфировые колонны были привезены из Италии и т. д.). Что такое распределение стилей между экстерьером и интерьером далеко не случайно, показывает тот факт, что знаменитый шотландский архитектор Роберт Адам проектировал замок Кулзин

---

[1] Об английской перпендикулярной готике и ее видоизменениях под влиянием «соседних» стилей см.: *Harvey John*. The Perpendicular Style. London, 1978. Конкретную связь английской перпендикулярной готики с представлениями об «английских свободах» Джон Мартин Робинсон, автор исследования о замке Арундел (Arundel), видит в следующем. Замок Арундел как таковой существует уже в течение девяти веков (с 1067 г.). Он был сильно разрушен в XVII в. в Гражданскую войну в Англии. Наследственный владетель этого замка, одиннадцатый в роду герцог Норфолькский начал его реконструкцию в 1786 г. в стиле готики с элементами романской архитектуры (романский стиль в Англии называется «норманнским», или «саксонским»). Одну из главных ролей в создании этого смешанного стиля сыграл архитектор Джеймс Виат (James Wyatt). Появилась разновидность английской готики — «the Arundelian style», в котором был перестроен для короля Георга III Виндзорский замок. Одиннадцатый герцог Норфолькский был по своим взглядам либералом, поклонником американской революции. В созданном по его инициативе «the Arundelian style» он начал строить некоторые архитектурные сооружения, называя их именами деятелей американской революции: Джефферсон и пр. Одиннадцатый герцог Норфолькский был председателем клуба вигов, противником работорговли. При начале реконструкции Baron's Hall в 1804 г. первый заложенный камень был посвящен им свободе. Многочисленные сюжеты живописи, витражей, скульптуры в замке были посвящены триумфам свободы над тиранией королей (подписанию Великой Хартии вольностей, установлению суда по закону и пр.).

в средневековом стиле, но с классической двойной лестницей внутри [1].

В этих примерах перед нами не соединение двух стилей, позволяющих одно и то же произведение «читать» в двух ключах — позднеготическом и классицизма, а упорядоченное разграничение этих стилей, рассчитанное на эффект перехода от одного стиля к другому. Восприятие, утомленное доминантами одного стиля, должно было переходить к доминантам другого стиля, упражняя свою эстетическую гибкость и вместе с тем давая себе некоторый «отдых».

Характерно, что каждое помещение замка или дворца могло создаваться в своем стиле: интерьер должен был быть разнообразен уже начиная с 70-х годов XVIII в.

Перед нами как бы ослабленные формы соединения различных стилей.

То же структурное единство двух стилей характерно для английской живописи и английской скульптуры на всем протяжении их развития. Причиной этого являлось, очевидно, то, что английское искусство было в целом широко раскрыто для континентальных влияний и для приезжих мастеров, но имело одновременно с этим мощную творческую сопротивляемость, определявшуюся тем, что в основном английское искусство подчинялось собственным богатым традициям. Оно было общеевропейским и традиционно-английским одновременно.

Нечто аналогичное и одновременно противоположное Англии в отношении искусств представляет собой другой остров — Сицилия. Сицилия, так же как и Англия, постоянно подвергалась влиянию континентального искусства Европы, но без той же способности к творческому усвоению влияний. Поэтому в Сицилии часто механически смешивались различные стили. В Сицилии могут быть отмечены влияния финикийцев, греков, карфагенян, римлян, готов, византийцев, арабов, норманнов, немцев, французов, испанцев, австрийцев, англичан. Можно сказать, что в искусстве Сицилии отразились почти все европейские цивилизации и частично восточные. Здесь, иногда в одном и том же архитектурном сооружении, конфронтировались латинский Запад и исламский Восток. Знаменитый собор в Чефалу, начатый королем

---

[1] *Revsner N.* Studies in Art, Architecture and Design. Volume 1. From Mannerism to Romanticism, 1968. P. 110. Говоря о возрождении античных принципов красоты в произведениях шотландского архитектора Роберта Адама в конце XVIII в., мы должны внести некоторые уточнения. Во-первых, Р. Адам следовал не только архитектуре античности, но и ее пониманию итальянским архитектором эпохи Возрождения А. Палладием. Во-вторых, главный объект для изучения и творческого переосмысления Адам нашел не в Италии, а в Сплите — Дворец Диоклетиана (около 300 г. н. э.). В-третьих (что важно и для России), Р. Адам изучал дворец Диоклетиана вместе с французским художником Шарлем Луи Клериссо и двумя чертежниками. Сделанные тремя последними чертежи купила затем Екатерина II, и это в известной мере повлияло на появление и развитие стиля так называемого «екатерининского классицизма» в России.

Рожером II в 1131 г.,— западный снаружи и византийский внутри со своей поразительной мозаикой Пантократора,— представляет собой механическое соединение двух европейских стилистических стихий — соединение, очевидно, обусловленное не замыслом творца, а случайным соединением вкусов строителей и мозаичистов из разных стран.

Аналогичную английской готике роль постоянного возбудителя в появлении новых стилей в Англии и Шотландии имели и другие стили — как иных стран, так и старые стили своей страны. Мы уже характеризовали в этом отношении так называемый британский «Adam's Style». Многочисленны и постоянные обращения британских зодчих и мебельщиков к своим собственным старым стилям: Regency Revival [1], Georgian Revival, Norman Revival (возрождение романского стиля в его английской модификации) и т. д. Я привожу в пример историю английской архитектуры, но аналогичными обновлениями и возрождениями наполнен весь XIX век по всей Европе. Здесь и обращения к готике, к романскому стилю, к ренессансу, и более «узкие» обращения — к стилю ампир во Франции при Наполеоне III или к стилю рококо, во «втором рокайле» тогда же и т. д.

Характерно, что Англия, в свою очередь, влияла на континент: типично австрийский стиль во внутреннем убранстве домов, а частично и в их экстерьерах, в музыке и в поэзии — стиль Бидермайер — был в значительной мере навеян английским стилем Адамса в интерьерах [2].

3

Упомянув о стиле Бидермайер, мы прямо подошли к очень важной в истории искусств проблеме эклектики.

С самого своего возникновения стиль Бидермайер подвергся нападкам со стороны знатоков искусства — как стиль эклектический, а потому смешной и безвкусный. Это отразилось в самом названии этого стиля, данного ему его врагами [3]. Потребовалось почти полстолетия, чтобы стиль Бидермайер был реабилитирован в глазах историков искусств. Это произошло в начале XX столетия.

Что такое эклектика и какова ее роль?

Как правило, отрицание всех так называемых «эклектических» стилей происходило при их появлении; впоследствии исторический взгляд на эклектические стили вносил успокоение в оценки, и так

[1] Отметим попутно, что одними из пионеров возрождения стиля Регентства были в Англии поэт Данте Габриел Россетти и его брат Вильям Михаил. Данте Габриел Россетти обратился к стилю Регентства в своей живописи и в поэзии одновременно. *Wainwright Clive.* The Dark Ages of art revived or Edwards and Roberts and the regency revival // The Connoiseur. 1978. June. P. 94—105.

[2] См. об этом: *Himmelheler Georg.* Biedermeier // The Connoiseur. 1979. May. P. 2—11.

[3] Стиль был назван по выдуманной фамилии воображаемого юмористического поэта начала XIX в.— Gottlieb'a Biedermeier'a.

называемые эклектические стили начинали оправдываться в свете исторической перспективы. На наших глазах произошла реабилитация стиля «модерн» (иначе называемый «art nouveaux», Сецессион и пр.) и других предшествовавших модерну стилей,— в частности, уже упомянутого «второго рокайля».

Иногда естественное у исследователя, занятого поисками «стиля эпохи», стремление искать по преимуществу стилистическое единство, единый стилистический код для прочтения всех памятников эпохи заставляет исследователя не замечать существования в ту или иную эпоху отсутствия единой эстетики. Между тем не только наличие единства, но и само отсутствие единства стиля являются в какой-то мере характерными для своего времени.

Приведу такой пример. В художественной жизни России второй половины XIX в. резким несоответствием литературному реализму отличалась эстетика балетного спектакля.

Вспомним, с какой насмешкой и горечью писал Некрасов об исполнении Мариусом Петипа танца русского мужика в стихотворении «Балет» (1866).

В известной мере Некрасов был прав. Он смотрел на этот танец с точки зрения своего отношения к народу, к тому же мужику. Однако нельзя при всем том отрицать огромное значение Мариуса Петипа для русского искусства в целом.

Гениальный эклектик М. И. Петипа задержал в России падение европейского балетного искусства, сохранил целый ряд постановок начала XIX в. эпохи романтического балета («Жизель», «Пахита» и др.), а затем поднял балетное искусство на такую высоту, что этот, казалось бы «частный», вид искусства смог оказать влияние на русскую музыку, живопись, поэзию и драматургию. «Симфонизация» балета, достигнутая совместными усилиями балетмейстера и балетного композитора («Спящая красавица» М. Петипа и П. И. Чайковского, «Раймонда» М. Петипа и А. К. Глазунова), привела к влиянию балетной музыки на симфонии (ряд произведений Чайковского и Глазунова[1]), затем к влиянию «балетного» историзма и декорационного искусства на тематику станковой живописи художников «Мира искусства» (А. Бенуа, Л. С. Бакст, А. Я. Головин, К. А. Коровин и мн. др.) и в конце концов сказалась в тематике символизма. Не случайно средневековый сюжет балета М. Петипа и А. К. Глазунова «Раймонда», носившего первоначальное название «Белая Дама» по имени романтического персонажа балета — «белой дамы», увидевшей главную героиню балета в мире сновидения, сказался в тематике ранней лирики Блока. Не менее характерно и то, что типично балетная тематика драмы А. Блока «Роза и крест» была обусловлена тем, что Блок замыслил ее первоначально как либретто для балета. Искусство балетмейстера воздействовало на первые ре-

[1] А. К. Глазунов сам утверждал: «Да, я кое-чему научился у Дриго и Петипа и им благодарен» (*Астафьев Б. В.* Избр. труды. Т. 2. С. 209. Цит. по: *Красовская В.* Русский балетный театр второй половины XIX в. Л.; М., 1963. С. 319).

жиссерские опыты В. Э. Мейерхольда (особенно в бытность его режиссером Мариинского театра).

Различие эстетики балетного спектакля, казалось бы выделенного из общей художественной жизни России второй половины XIX в. и почеркнутого резкой неприязнью к балету главных представителей русской прозы и поэзии этого времени (Н. А. Некрасов, Л. Н. Толстой и др.), обернулось в конце концов своеобразной победой балета, хотя и в ограниченных, но разнообразных областях русского искусства.

Предвидеть такое «схождение» столь различных и по масштабу, и по самому своему эстетическому характеру искусств в точке балета вряд ли было возможно во второй половине XIX в. И все-таки снова возникает вопрос, на какой общей эстетической почве могли одновременно существовать М. Петипа, Некрасов, Достоевский? Почвой этой, как мне представляется, был типичный для части искусства второй половины XIX в. эклектизм. Эклектизм, не тронувший вершину русской литературы, был присущ некоторым из изобразительных искусств этого времени,— в наибольшей мере архитектуре и в известной степени театру, главным образом балету.

Реализм русской литературы середины — второй половины XIX в. не мог распространиться на те виды искусства, где условность была особенно велика (балет), или на архитектуру и прикладное искусство. Поэтому эти области отпали от главенствующего стиля эпохи и развили в своих недрах различные формы эклектики.

От органического сочетания стилей (как в «перпендикулярной готике») эклектизм отличается своей неорганичностью. Это по большей части — механическое присоединение и соединение различных стилевых элементов. Тем не менее эклектизм ни в коем случае не следует считать оценочным термином и только отрицательным явлением. Без эклектизма второй половины XIX в. в области архитектуры не мог бы возникнуть стиль «модерн» начала XX в., а без эклектизма балетного искусства первой половины балетного творчества М. И. Петипа — его же симфонизации балета конца XIX в., приведшего, как мы уже указывали, к расцвету не только русского балета, но и балетного искусства во многих странах мира.

Эклектизм, освобождая искусство от «тирании одного стиля», сделал возможным возникновение в начале XX в. новых течений в области театра, в живописи, в музыке, в поэзии. Правда, следует признать, что и начало XX в. не было целиком свободно от эклектизма, и самое обилие различных направлений, иногда не выходивших за пределы художественных манифестов, было одним из его проявлений.

Эклектические системы стиля можно рассматривать как системы, находившиеся в неустойчивом равновесии. Если такой системе, находящейся в состоянии неустойчивого равновесия, сообщить

небольшой импульс, то возникнут явления, которые могут привести либо к полному расстройству всей системы, либо к созданию новых стилей.

Именно в этом заключается, как мне представляется, хотя и отнюдь не эстетическое, но важное историческое оправдание эклектики. Оставаясь эстетически неполноценным, эклектизм, тем не менее, в аспекте историческом может развивать в себе элементы будущего развития искусств, сохранять старое для нового; в нем, как в некоей жизненно многообразной и неустойчивой среде, могут зарождаться новые направления и новые стили.

* * *

Итак, соединение разных стилей может совершаться с разной степенью интенсивности и создавать различные эстетические ситуации: привлечение одного из предшествующих стилей для создания нового (классицизм последней четверти XVIII в., «Adam's style» и др.); продолжение старого стиля с его приспособлением к новым вкусам («перпендикулярная готика» в Англии); нарочитое разнообразие стилей, свидетельствующее о гибкости эстетического сознания (готика в экстерьере замка Арундел в Англии и одновременно классицистические формы внутри); эстетически организованное соседство зданий, принадлежащих различным эпохам (в Сицилии); механическое соединение в одном произведении лишь внешних особенностей различных стилей (эклектизм).

Независимо от эстетических достоинств произведений, соединяющих в себе различные стили,— самый факт столкновения, соединения и соседства различных стилей имел и имеет огромное значение в развитии искусств, порождая новые стили, сохраняя творческую память о предшествующих.

С точки зрения теории искусств основы «контрапункта» различных стилей представляют огромный интерес и подлежат внимательному изучению. Наличие «контрапункта стилей» в истории архитектуры позволяет думать, что и литература, развитие которой в той или иной мере сопряжено с развитием других искусств, обладает различными формами соединения стилей.

Мною уже была высказана гипотеза о том, что в России в XVII в. барокко приняло на себя многие функции ренессанса [1].

Можно думать, что в России в XVIII в. границы между барокко и классицизмом в значительной степени отличались «размытым» характером. Различные соединения с другими стилями допускал романтизм. Все это еще подлежит внимательному и детальному изучению. Задача данной статьи — только поставить вопрос.

1981

---

[1] См.: *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII вв. Л., 1973. С. 165—214.

Будущее литературы как предмет изучения

В задачу данной статьи не входит рассмотрение философской стороны проблемы прогресса вообще и художественного прогресса в частности. В советской науке с марксистских позиций проблема прогресса в литературе углубленно рассматривалась в книгах и статьях М. Б. Храпченко, Б. С. Мейлаха, В. Р. Щербины 〈...〉.

Наша задача конкретная — выявить те общие линии, по которым литература, развиваясь, постепенно совершенствует и расширяет свои художественные возможности.

Художник творит в пределах тех возможностей, которые перед ним открывают эпоха и окружающее его искусство. Создаваемые художником ценности ни в коей мере не пропорциональны возможностям, имеющимся в его сфере искусства. Скорее напротив: чем больше возможностей у художника, тем труднее ему творить, ибо возрастание возможностей есть одновременно возрастание тех требований, которые вольно или невольно предъявляет зритель, читатель или слушатель к произведению искусства. Поэтому возрастает роль таланта и гения. Но прогресс — не в талантах и гениях, а именно в средних возможностях, в совершенствовании их и в расширении и усложнении художественной сущности литературы.

Обращаюсь непосредственно к краткому обзору тех линий и направлений, которые могут быть прослежены на всем тысячелетнем пути русской литературы.

Постепенное снижение прямолинейной условности

Одна из линий в направленной смене стилей и течений состоит в постепенном снижении прямолинейной условности искусства.

Раннесредневековое искусство по всей Европе, не исключая и Восточной, чрезвычайно условно. Эта условность первоначально имеет прямолинейный характер: для понимания раннесредневекового искусства нужны словари символов, аллегорий, философских и богословских понятий. Из символов и понятий писатель строит

картину, в которой только во вторичном плане могут быть заметны черты правдоподобного изображения действительности. Так, например, Кирилл Туровский из символов Воскресения Христова строит картину весеннего воскресения природы, и эта картина является одним из первых в русской литературе изображений пейзажа.

Замечательный историк средневекового искусства Эмиль Маль смог построить цельную характеристику искусства XIII в., исходя из энциклопедических собраний символов Винцента из Бовэ, Фомы Кантимпратана, Варфоломея Английского и др. [1]

В эпоху развитого, «готического» средневековья в искусство вторгается сильная струя эмоциональности, разрушающая и перестраивающая условность искусства предшествующего периода.

Ренессанс — новый этап в снижении условности искусства. Каждое из последующих стилевых направлений и течений снижает условность всех искусств и литературы в их числе.

Постепенное падение условности искусства может быть прослежено на разных участках искусств. Здесь может быть отмечено падение условности вымысла. Вымысел, вначале очень ограниченный дозволенным и недозволенным, становится «игрой без правил», за исключением одного — требования правдоподобности, которая снижает степень условности вымысла больше, чем все «правила» предшествующего периода.

Литературный язык, резко отделенный от разговорного,— церковнославянский, латинский, арабский, персидский, санскрит, вэнь-янь и проч.— постепенно уступает место литературным языкам, развивающимся на основе национальных и обретающих новую приподнятость над языком обыденным, которая постепенно в свою очередь исчезает.

Шаг за шагом исчезают в искусстве «запретные» темы — темы, не разрешавшиеся «литературным этикетом». Область литературных тем постепенно расширяется и сливается с действительностью. Количество тем в искусстве, сперва очень ограниченное, стремится сравняться с количеством сторон и аспектов самой действительности.

Резко снижается в искусстве количество «матриц», канонов, облегчающих создание новых произведений. Снижается роль литературного этикета, расширяются и облегчаются самые правила.

«Окаменелые» эпитеты, метафоры, образы, устойчивые формулы и мотивы постепенно «оживают». Так, например, прослеживая движение одного какого-либо эпитета в фольклоре или средневековой литературе, можно говорить о постепенном «окаменении» эпитетов (термин и понятие А. Н. Веселовского), но, прослеживая движение эпитетов в целом как известной категории литературных

---

[1] *Mâle Emile*. L'art religieux du XIII-e siècle en France (первое издание — 1898 г., последнее из известных мне — 1958 г.).

средств, следует говорить о том, что эпитет постепенно выходит из своего окаменения, оживает, становится гибким, изменчивым, авторы в ненасытимой погоне за меткостью эпитетов изобретают все новые и новые, точнее прежних отображающие действительность.

Падение условности может быть отмечено по всем литературным путям и дорогам. Метафора, которая в средние века и в фольклоре была по преимуществу метафорой-символом, в более позднее время становится метафорой по сходству. Сравнения, которые искали подобий в области «извечных» свойств и качеств объектов сравнения, все больше ищут внешних непосредственно ощутимых сходств.

Искусство все определеннее стремится создавать *иллюзию* действительности — зримую и слышимую картину изображаемого.

Происходит постепенное сближение средств изображения и изображаемого. Коротко это явление объяснить очень трудно. Оно очень сложно. С некоторым упрощением мы можем сказать, однако, что оно заключается в том, что вместо того чтобы пользоваться готовым набором условных средств изображения, автор стремится воспользоваться новыми, беря их из самой действительности или «приближая» их прямо и переносно к действительности. Эта черта — стремление средства изображения приблизить к предмету изображения в стиле реализма — хорошо показана в исследовании В. В. Виноградова «О языке художественной литературы» (1959).

Еще большее уменьшение условности искусства могло бы быть продемонстрировано на изображении человека. Для древней русской литературы я отчасти стремился показать это в своей книге «Человек в литературе Древней Руси» (1958), но процесс этот идет и в последующей литературе. Он идет не только от стиля к стилю, от одного литературного течения к другому, но и внутри литературных течений — особенно в недрах реализма.

Итак, степень условности литературы снижается. Границы между литературой и действительностью все время «размываются». Литература не только все шире и глубже и з о б р а ж а е т действительность, но она и приближает средства изображения к самому изображаемому. Не только реализм идет по этому пути, но и предшествующие ему направления. Романтизм, например, сравнительно с классицизмом менее условен, шире отражает действительность и больше приближает средства изображения к действительности. Поэтому может возникнуть предположение, что путь приближения литературы к действительности есть общий и прямолинейный путь движения литературы. Эту иллюзию поддерживают некоторые модернистские, авангардные течения в литературе, в которых литературное произведение готово слиться со стенограммой мыслей автора или даже с расшифрованной магнитофонной записью того или иного эпизода человеческого общения.

В снижении условности искусства некоторые западные искусствоведы видели признаки регресса — энтропии, действие второго закона термодинамики. Второй закон термодинамики — это закон о «деградации» или «снижении качества» энергии в результате падения разности потенциалов. Можно представить себе гипотезу о том, что закон этот имеет нечто аналогичное и в литературе.

Условность и «без условная» действительность создают ту разность энергий, которая и создает «работу искусства».

И действительно, появление новых произведений литературы облегчено наличием условностей. «Генетическая способность» литературы высока в средние века, где существуют литературный этикет и литературные каноны. Она еще более высока в фольклоре. На новый «случай» можно легко составить новое произведение в пределах известной условной системы, стилистического кода. Но если системы нет, то нужно создавать не только произведение, но и его стилистическую систему. Этим усложняется и творчество, и восприятие произведения.

Искусство, сливаясь с действительностью, перестает быть искусством, становится только фиксацией этой действительности, ее дублированием. Однако, к счастью, литература не знает процесса энтропии. Ей не угрожает «тепловая смерть». Литература не только избавляется от условных форм, но и приобретает их вновь. Приобретаемые формы условности «стыдливее», слабее и тоньше утрачиваемых. Условность в реализме менее заметна, чем в романтизме, а в романтизме внешне выражена слабее, чем в классицизме. Тем не менее она есть в каждом направлении — в том числе и в реализме.

Рост литературной культуры заставляет замечать условность, канон и штамп там, где раньше их не замечали. Условность не любит «дневного света», она возникает по большей части как бы «тайно». Соблюдать «скрытость» становится в литературе все труднее. От этого падение уровня условности и ее возобновление происходят со все большими трудностями. Искусство становится все более сложным, и тем самым восстанавливается необходимая «разность потенциалов», различие искусства и действительности.

Однако дело не только в этом. Энтропии противостоит внесение энергии извне, из «биосферы», окружающей литературу. Биосфера в материальном мире, по Вернадскому, не подчиняется второму закону термодинамики. Есть своя «биосфера» и у литературы. «Биосфера» литературы — прежде всего окружающая ее действительность. Литература строится из «вещества», захваченного ею в окружающей действительности. Действительность переменна, и поэтому нельзя ее отображать все время одними и теми же средствами, на одном и том же уровне условности. Поэтому если даже условность перестанет изменяться, изменение действительности вызывает постоянное различие в соотношении кода и действительности, системы условностей и действительности.

Говоря о том, что литература получает энергию из действительности, строится из «вещества», захваченного в действительности, мы должны учитывать, что этот захват производится не только отдельным автором в отдельном произведении. В процессе развития литературы существует внутренняя миграция наблюдений, опыта, «стилистических кодов»— художественных условностей. Литература получает вещество не только из внешней среды, но и «из самой себя».

Литературное произведение (я нарочно говорю в данном случае о произведении, а не о писателе, так как явление это органически присуще самому искусству) служит не только действительности и самому себе, но поддерживает рождение других произведений. В литературном произведении заложена способность «заботиться» о других литературных произведениях. Литература обладает способностью к саморегулированию.

Энтропии противостоит внешний источник энергии. В литературе одним из этих внешних источников энергии является талант творца. Роль таланта все возрастает в литературе, иначе нет других возможностей создавать «разность энергий», необходимых для создания новых произведений. Искусство, сперва безличностное (фольклор), затем становится все более личностным.

Искусство не может быть системой, закрытой от внесения в него энергии со стороны. Энергия вносится творцом, но творцом не безличным, а личностным. Полностью безличностное искусство творится в пределах кода, в пределах существующих условностей и канонов, иначе говоря, оно лишь «воспроизводит», но по существу не создает новых произведений искусства. Когда же код «разоблачен», он не действует, и искусства не существует.

Личность, индивидуальность творца способствует сохранению в литературе необходимого энергетического уровня, без которого невозможно дальнейшее существование искусства. Это — своеобразное «световое излучение» личности творца. Литература (как и всякое другое искусство) открыта для входа свободной энергии таланта автора извне (автор ведь находится вне своего произведения).

Литературоведение служит саморегулированию литературы, оно разоблачает код и одновременно служит его возобновлению на более высокой и «тонкой» основе при помощи энергии таланта. Поэтому литературоведение — необходимое для литературы явление, когда снижается роль канонов и она приобретает все более личностный характер.

Итак, в литературе одновременно действуют и увеличиваются и хаосогенные и антихаосогенные начала. Сложность литературы как искусства возрастает. Это ясно видно на примере реализма. Реализм как стиль обладает сильнейшими хаосогенными началами (сближение с «хаосом» действительности) и сильнейшими

антихаосогенными началами (усиление индивидуального начала в творчестве, индивидуальных стилей и проч.).

Возрастание организованности

Вторая линия в развитии литературы состоит в усилении в ней организованного начала, начала сознательного, интеллектуального.

В литературном творчестве в разных пропорциях находятся элементы организованного и стихийного. Эти пропорции меняются. В прошлом стихийные элементы творчества занимали гораздо более сильные позиции, чем в новое время.

В самом деле, к стихийным, бессознательным элементам творчества относятся традиционные элементы, которые не изобретают заново, но которыми художник пользуется в необходимых случаях.

Традиционные элементы часто включаются в новые элементы по своеобразной «творческой инерции». К инертным элементам творчества относится также типичная для средневековья однолинейность повествования, когда рассказчик не забегает вперед, а рассказывает все случившееся подряд в порядке «естественной» последовательности событий. Эта однолинейность повествования создает композиционную примитивность произведения. Повествователь, чтобы заинтересовать своих читателей или слушателей, пользуется по преимуществу замедлением рассказа, но не создает сложной интриги, которая требовала бы от него некоего «художественного заговора» против читателя, заставляла бы его создавать характеры действующих лиц, прибегать к различным формам художественной косвенности и проч.

Художественное творчество все время усиливает эти элементы сознательности. Сознательный, организованный сектор литературы растет по мере роста всех этих «приемов», по мере усложнения содержания, которое тоже в первоначальном этапе литературы традиционно и однолинейно.

Высшее проявление сознательности в литературе — появление критики и литературоведения, критический отбор лучшего в прошлом, усиление исторического отношения к достижениям прошлого.

Интеллектуальный читатель литературных произведений прошлого учитывает в новое время поправку на исторический этап, на особенности творчества в ту или иную эпоху, способен переключиться с одного стиля на другой, воспринимает старые произведения в аспекте тех литературных направлений, к которым они принадлежат, и т. д.

Историчность сознания — одно из самых важных достижений интеллектуальности. Историческое сознание требует от человека осознания исторической относительности своего собственного со-

знания. Историчность связана с «самоотречением», со способностью ума понять собственную ограниченность.

Неудержимый рост этих сознательных элементов ведет на известном уровне развития к «перехлестам». В известную часть литературы проникают «штукарство», изощренность, искусственность, претенциозность, расчет только на особо искушенного читателя. Композиция произведений до крайности усложняется, возникает опасность исчезновения настоящего содержания, появления псевдохудожественности, различных «умствований» и проч. Растут все формы подделок под талант и новизну. В этих условиях, чтобы отличить подлинное от ложного, возрастает роль критики и литературоведения. Они возникают только на определенном уровне развития литературы. И они нужны не только для того, чтобы отбрасывать лженоваторство, но также чтобы указывать читателю на подлинную новизну подлинно художественных произведений, так как с ростом модернизма растет иногда и предубеждение читателя против всякой новизны — какой бы она ни была.

Рациональность и иррациональность в художественном творчестве находятся в некотором свойственном каждой эпохе и каждому художнику соотношении, и нельзя безнаказанно это соотношение нарушать, искусственно увеличивая либо то, либо другое.

Если увеличить долю рациональности, может исчезнуть искусство, как и в обратном случае. Есть какие-то «допуски», различные для каждой эпохи. Чем это определяется, пока сказать трудно, но во всяком случае они вполне определенные, и то, что допустимо в одну эпоху, ведет к гибели искусства в другую. Это какая-то исторически обусловленная относительность, смягчающаяся литературоведением на определенном этапе его появления.

Литературоведение не обязательно воздействует непосредственно на читателя. Можно испытывать это воздействие через преподавание в школе, через разговоры со знакомыми, через чтение стихов чтецами, через театр и фильмы. Литературоведение во всех этих случаях создает подспудный фон, слаборазличимую, но все же твердую почву.

Современный читатель воспринимает Пушкина и его творчество в свете этого литературоведения, даже если он не прочел ни одной специальной работы по Пушкину. Он слышал что-то о его жизни, знает примерно, когда он жил, делает исторические поправки к его стихам, к его языку. Понимает по крайней мере то, что он чего-то не понимает и что есть где-то, в каких-то работах объяснение того, чего он не понимает. Историческое сознание пронизывает его эстетическое восприятие. Этого не было в средние века. Читатель средних веков если и знал биографию автора, которого читал, то не потому, что он автор, а потому, что он был, допустим, святым, отцом церкви, военным, государственным дея-

телем и т. д. Вот почему мы не знаем многих авторов средних веков даже по имени.

Рост организованного, «сознательного» начала в литературном творчестве идет вопреки отдельным элементам возвращения к стихийности в абсурдном творчестве, вопреки временному росту интереса к бессознательному в психологии и в изображении человеческой психологии в литературе, вопреки росту интереса к иррациональному и экзистенциальному в философии, вопреки отдельным модам на «расторможенный» стих и пр.

Итак, внешняя организованность литературы сменяется по всем линиям ее более высокой внутренней организованностью.

Возрастание личностного начала

Возьмем третью линию литературного развития. От начала развития литературы и до современности, как мы уже отметили выше, протягивается линия возрастания личностного начала в литературе. Развитие личностного начала, «раскрепощение личности» в древней русской литературе идет по многим путям. Это даже не одна линия, а множество линий, множество нитей, свивающихся в прочнейшие связи, крепящие единство историко-литературного процесса.

Индивидуальное начало имеется в любом творчестве, однако в фольклоре оно сильно приглушено. Индивидуальное начало сказывается в фольклоре главным образом в исполнительском искусстве, но авторов произведений мы обычно не знаем. Авторы мало проявляют свою личность, подчиняя свое творчество канонам, этикету, господствующему в народном искусстве стилю.

Значительно сильнее представлено личностное начало в древней русской литературе, и тем не менее в древней литературе оно слабее развито, чем в новой. Причин тому две. С одной стороны, постоянные последующие в древней русской литературе переделки произведения, не считавшиеся с авторской волей и уничтожавшие индивидуальные особенности авторской манеры. С другой же стороны, авторы средневековья и сами гораздо менее стремились к самовыявлению, чем авторы нового времени. В литературе Древней Руси гораздо бóльшую роль, чем авторское начало, играл жанровый признак. Каждый литературный жанр имел свои традиционные особенности художественного метода. Особенности художественного метода, присущие тому или иному жанру, вытесняли индивидуальные авторские особенности. Один и тот же автор способен был прибегать к разным методам изображения и к разным стилям, переходя от одного жанра к другому. Пример тому — произведения Владимира Мономаха. Летопись его «путей» (походов) и «ловов» (охот) составлена в летописной манере (по художественному методу и по стилю). Совсем иной художе-

ственный метод и иной стиль в нравоучительной части «Поучения». Здесь перед нами художественный метод церковных поучений. Письмо к Олегу отличается и от того, и от другого — это одно из первых произведений эпистолярной литературы, своеобразное по художественному методу и по стилю.

Древнерусские литературные произведения очень часто говорят от имени автора, но этот автор еще слабо индивидуализирован. В средневековой литературе авторское «я» в большей степени зависит от жанра произведения, почти уничтожая за этим жанровым «я» индивидуальность автора. В проповеди — это проповедник, в житии святого — это агиограф, в летописи — летописец и т. д. Существуют как бы жанровые образы авторов. Будь, скажем, летописец стар или молод, монах или епископ, церковный деятель или писец посадничьей избы — его манера писать, его авторская позиция одна и та же. И она едина, даже несмотря на совсем разные политические позиции, которые могут летописцы занимать.

Индивидуальность авторского стиля резко возрастает в XIV и XV вв. Затем авторская личность начинает заявлять о себе с достаточной определенностью в XVI в., в произведениях, принадлежащих перу властного и ни с чем не считающегося человека — Ивана Грозного. Это в какой-то мере первый писатель, сохраняющий неизменной свою авторскую индивидуальность независимо от того, в каком жанре он писал. Он не считается ни с этикетом власти, ни с этикетом литературы. Его ораторские выступления, дипломатические послания, письма, рассчитанные на многих читателей, и частная переписка с отдельными лицами всюду выявляют сильный неизменный образ автора: властного, ядовитого, саркастически настроенного, фанатически уверенного в своей правоте, все за всех знающего. Это сильная личность, но жестоко подавляющая другие личности, личностное начало в литературе своего времени.

Как знак развития личности могут быть восприняты и многочисленные автобиографии, записки о своем участии в событиях, которыми пестрит XVII век. Здесь и Аввакум, и его сподвижник Епифаний, и игумен полоцкого Богоявленского монастыря Игнатий Иевлевич, и Андрей Матвеев, составивший историю Стрелецкого бунта. С XVII в. развивается и эпистолярное искусство, появляется личная переписка как явление быта и литературы.

В классицизме XVIII в. индивидуальность автора выражена уже достаточно резко, но все же слабее, чем в романтизме. В классицизме сильно сказывается власть жанров, «жанровый образ» автора, жанровая регламентация стиля. Предромантизм и романтизм связаны с резким развитием личностного начала, почти с культом личности, с разрушением привычных жанровых норм и возрастанием лирической стихии.

В реализме индивидуальный стиль автора почти обязателен. Каждый автор стремится писать в своей манере, говорить своим голосом, выражать свое миропонимание.

С ростом индивидуального начала в литературе связано и развитие в литературном творчестве профессионализма. Один из первых профессиональных писателей закономерно появляется в России в XV в. в эпоху Предвозрождения — это Пахомий Серб, но в дальнейшем профессионализм удерживается лишь на уровне переписчиков рукописей. Профессионализм вновь возрождается в XVII в.[1], и затем мы может проследить его постепенный рост в XVIII и XIX вв. Жить на заработки от своего литературного труда становится почетным только в сущности в XX в.

Возрастание личностного начала в литературе было связано и с возрастанием личностного начала в действующих лицах литературных произведений. Действующее лицо из представителя своей среды — сословия, группы — становится ярко выраженной личностью, в которой сословные признаки сказываются лишь во вторую очередь или трансформированы через признаки сугубо личностные, индивидуальные.

Рост личностного начала сказался и в индивидуализации прямой речи действующих лиц.

Древняя русская литература до XVII в. обильно насыщена прямой речью героев. Герои произносят длинные речи, молитвы, обмениваются короткими обращениями друг к другу. Но при всем обилии прямой речи действующих лиц речь эта не индивидуализирована. Прямая речь по большей части носит книжный характер. В речах действующих лиц дается мотивировка их поступков, изображаются их душевное состояние, их мысли — при этом в предписываемых литературным этикетом формах. Между речами персонажей и изложением автора нет ни стилистических, ни языковых различий. Действующие лица говорят «гладко» и литературно. Поэтому до XVII в. по большей части речь действующего лица — это речь автора за него. Автор как бы переизлагает то, что сказало или могло сказать действующее лицо. Персонажи еще не обрели своего собственного языка, своих, только им присущих слов и выражений. Этим достигается своебразный эффект немоты действующих лиц, несмотря на всю их внешнюю многоречивость. Литературное произведение — как бы пантомима, комментируемая авторским голосом. Даже во многих произведениях XVII в. мы еще не слышим героев, а только читаем их речи. Так, например, при всей новизне и остроте образа молодца в «Повести о Горе Злочастии»— это еще «немой» персонаж: как бы некоторая тень. Вместе с тем прямая речь не выделена не только в своих индивидуальных особенностях, но и в своих профессиональных

---

[1] *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 116—166.

и социально-групповых разветвлениях и диалектных формах. Прямая речь до XVII в.— это главным образом способ повествования, а не способ показа происходящего, его изображения.

Внимательное изучение истории прямой речи покажет в будущем множественность ее функций и обилие исключений из ее общей безличности.

Индивидуализация прямой речи идет по мере того, как снижается речь самого автора, становится менее высокопарной и книжной. Разговорные элементы проникают в демократической литературе второй половины XVII в. в повествование и в прямую речь. Только с этой поры стала возможной и индивидуализация речи. Речь действующих лиц не может индивидуализироваться сама по себе, независимо от других процессов в языке и содержании литературы.

Живостью прямой речи отличается прежде всего «Повесть о Фроле Скобееве». Прямая речь действующих лиц «Повести о Фроле Скобееве» отличается от авторской речи. В ней соблюдены живые интонации устной речи. Замечательно и то разнообразие, с которым вводится в этой повести прямая речь действующих лиц: то Нащокин «закричал», то он «плачет и кричит», то стал «рассуждать з женою», то «приказал», то «спрашивает ево», то стольники «имели между собой разговоры», то Ловчиков «объявил» и т. д.

Может быть отмечено в «Повести о Фроле Скобееве» и искусное ведение диалога. Автор как бы самоустраняется из повествования. Он предоставляет слово своим персонажам, и те разговаривают между собой, а не «для читателя», пропуская то, что им понятно, что само собой разумеется, заставляя читателя самостоятельно догадываться о значении реплик без каких-либо авторских пояснений. Автор полностью самоустраняется из их разговоров.

Живость изложению придает и непосредственное столкновение косвенной и прямой речи, внесение элементов прямой речи в косвенную, авторскую.

Живые интонации и живая, разговорная лексика свойственны всем действующим лицам «Жития» протопопа Аввакума. Речи действующих лиц сильно разнообразятся в зависимости от того, при каких обстоятельствах они произнесены. Сам Аввакум говорит по-разному в зависимости от того, молится ли он, проклинает ли никониан, «лает» ли своего мучителя Пашкова, взывает ли о помощи к богу, разговаривает ли со своими последователями. Речи разнообразны, но при этом все же слабо индивидуализированы. Трудно отличить речи врагов Аввакума от речей самого Аввакума, и тем не менее в общей массе это различие все же есть. Речи Аввакума отличаются от речей его последователей и даже врагов большей «сниженностью», обилием бранных и просторечных выражений. Но это пока сделано не для того, чтобы подчеркнуть неуимчивый характер Аввакума, а из авторской скромности:

Аввакум унижает себя низкой речью, подчеркивает свою «грубость», необразованность, некнижность. Эта незамеченная исследователями черта речей Аввакума удивительна. Конечно, в этом есть уже доля речевой самохарактеристики, но не она главное.

Живая, разговорная речь, казалось бы, должна была бы прежде всего отразиться в русской драматической литературе — уже в первых пьесах русского театра. Но этого не случилось. Мешала «высокая» тематика этих драм. Речи персонажей «Артаксерксова действа» не менее приподняты и искусственны, чем речи «Хронографа». Только с появлением интермедий с их сниженной тематикой достижения демократической литературы в передаче разговорной речи стали достоянием театра.

Дальнейшая индивидуализация прямой речи, разделение ее по профессиональным и социальным признакам, индивидуально-характеристические черты речей отдельных лиц и прочее могли проявиться только с развитием чувства стиля и потребовали почти столетия для своего осуществления.

Как показали исследования В. В. Виноградова, подлинного развития индивидуальные черты в речи персонажей достигают только в реализме. Речь действующих лиц становится характерной не только для их социального положения, но и для их индивидуального характера, для их склада мышления. В реализме начинают резко различаться речь автора и речь рассказчика, которому автор передает повествование. Достоевский гордится тем, что у него «каждое лицо говорит своим языком и своими понятиями» (в письме к А. Н. Плещееву от 20 августа 1875 г.) [1].

Такое же развитие личностного начала сказывается в изменении представлений об авторской собственности. Произведения древней русской литературы компилятивны и не всегда имеют имя автора. Иногда имя автора подменяется именем составителя, редактора, переписчика на совершенно равных основаниях. А иногда, и далеко не редко, произведение надписывается именем авторитетного лица, чьи взгляды оно только могло бы выражать: из уважения к этому авторитетному лицу... Так было, например, со многими древнерусскими поучениями, надписывавшимися именем Иоанна Златоуста.

Чувство авторской собственности с трудом пробивается до XVII в. и только в XVIII в. получает первую более или менее прочную основу. Однако и в классицизме, в журналистике XVIII в. оно совсем иное, чем в XIX в. Это хорошо известно специалистам по XVIII в. Недостаточность чувства авторской собственности, как и неразвитость индивидуального стиля в классицизме были в свое время показаны Г. А. Гуковским.

---

[1] *Достоевский Ф. М.* Письма. М.; Л., 1934. Т. 3. С. 197.

Г. А. Гуковский пишет о судьбе текста произведений в классицизме: «Случалось, что редактор, издавая старый текст, считал нужным исправить его согласно художественным требованиям новейшей эпохи или своим литературным вкусам; при этом, имея в виду приумножать красоты издаваемого текста, скрыть недостатки его, он хотел, конечно, лишь уберечь или распространить славу своего автора»[1]. Как видим, отношение к чужому тексту еще близко к отношению к нему в древней русской литературе.

К. В. Чистов в частном письме ко мне предложил следующую схему развития представлений об авторской собственности. Сперва это собственность только на рукописи. Затем к этому прибавляется собственность на литературное произведение (появляется автор). В XIX в. к этому присоединяется чувство собственности на литературные сюжеты. И наконец, создается представление о собственности на те или иные вновь вводимые изобразительные средства (появляются понятия вроде следующих: «ахматовская строка», «ахматовская интонация», «есенинский образ» и т. п.). Следовательно, представление о собственности усложняется. Собственностью могут становиться не только материальные, но и чисто духовные ценности.

Может снова возникнуть вопрос: не находимся ли мы у конца процесса возрастания в литературе личностного начала? Какие еще личностные элементы литературы могут развиться? Однако знание этих новых личностных элементов было бы равносильно их открытию в литературе. Поэтому-то каждый этап в развитии литературы кажется современникам «последним», завершающим, наиболее совершенным. Он и в самом деле по большей части «наиболее совершенный», но только по отношению к прошлому. Он не отменяет будущего.

Практически все новые и новые открытия в области совершенствования личностного начала в искусстве создаются, кроме того, меняющимися условиями действительности. Личность сама по себе не является чем-то неподвижным, и поэтому новое в искусстве всегда следует за новым в действительности, за новым в человеке.

Движение вперед всегда связано с некоторыми потерями, потерями ценностей. Иначе и быть не может. Ведь накопление ценностей связано с изменением системы, в которую эти ценности входят как в целое. Раз создается новая система, значит утрачивается старая, обладавшая ценностью как таковая, как система. Эти ушедшие, но не забытые ценности время от времени воскрешаются на новой основе, возвращаются к жизни искусства.

Заботу о том, чтобы ценности прошлого не забывались и могли вернуться в строй искусства, несет на себе история искусств и история литературы в частности.

---

[1] *Гуковский Г. А.* К вопросу о русском классицизме // Поэтика. IV. Л., 1928. С. 146.

Увеличение «сектора свободы»

Четвертая линия в литературном развитии заключается в постепенном изменении в нем сектора свободы и сектора необходимости. Соотношение этих двух секторов в литературном творчестве неустойчиво. Оно различно в различные периоды.

В самом деле, литературное творчество сочетает в себе необходимость и свободу. Необходимость — это закономерности историко-литературного развития, это традиционные формы, в которых это развитие совершается,— формы, определяемые литературным этикетом и выражающиеся в традиционных идеях, канонах, «окаменевших эпитетах», «бродячих сюжетах», традиционных темах, мотивах, образах и т. д. Свобода же в литературном творчестве — это предоставляемые литературой возможности творческого выбора среди традиционных средств, тем и идей и возможности создания новых.

Свобода литературного творчества развивается с падением прямолинейной условности литературы, с увеличением творческих потенций писательской личности по мере возрастания личностного начала в литературе.

Если сравнить в этом отношении средневековую литературу с новой и проследить в этом отношении весь путь изменений, то в историко-литературном процессе ясно выступит нарастание степеней свободы.

Начнем со средневековой литературы. Новые произведения в средневековой литературе синтезируются в соответствии с жанровыми нормами, с традицией, с литературным этикетом (представлениями о том, что полагается и чего не полагается в литературе литературным «приличием»). Имея в виду весь опыт средневековой китайской литературы, Б. Рифтин пишет: «Средневековый писатель подобен шахматисту, который, зная исход партии знаменитых мастеров, должен сам разыграть ее вновь на доске...» [1]. Жанры, традиционные формы и «правила» литературного этикета выполняют в литературе роль неких матриц, облегчающих появление новых произведений. Создаваемый этими матрицами консерватизм литературного творчества увеличивает в средние века «генетическую деятельность» литературы, но одновременно уменьшает выбор нового, сужает рамки творчества. Поэтому в средневековой литературе количество рождения новых произведений преобладает над способностью создавать новое и высокое качество.

В самом деле, в средневековой литературе поразительно высока «рождаемость». Новые произведения легко создаются на осно-

[1] *Рифтин Б.* Метод в средневековой литературе Востока // Вопр. литературы. 1969. № 6. С. 93. К этому же сравнению с шахматной игрой любил прибегать М. К. Азадовский в своих лекциях по фольклору. Фольклор еще более традиционен, чем средневековая литература.

ве старых, и эти новые произведения как бы не отделены полностью от старых, находятся с ними в некотором симбиозе. В средние века создаются многочисленные «неповоротливые» компилятивные произведения, произведения-«монстры», в которых соединяются несколько других произведений, с несколькими началами и несколькими завершениями, произведения разнородные по стилю, принадлежащие нескольким авторам. Б. Рифтин пишет: «...средневековый автор больше „делает" свое произведение, чем творит его, как современный художник» [1]. Далее Б. Рифтин подчеркивает роль имитации и литературного этикета в средневековых литературах.

В русской литературе количество «степеней свободы» быстро увеличивается уже в XVII в. благодаря умножению жанров, переносу новых литературных форм через переводную литературу, расширению социальной почвы литературы, вторжению в литературу фолькора через демократического писателя и читателя нового типа и т. д.

Однако начало необходимости еще очень велико даже в литературе XVIII в. из-за жесткой системы поэтического искусства, наличия в классицизме различных правил, «единств», регламентаций, различных уровней литературного языка («учение о трех стилях»), недостаточности развития индивидуального начала.

Значительное расширение начала свободы дает романтизм, бунтовщически порвавший со многими правилами классицизма.

Степени свободы резко возрастают в реализме. Отмечу такие явления, как развитие индивидуальных стилей, сближение литературного языка с формами обыденной и деловой речи, вторжение в область запретных для литературы тем, снижение роли трафаретных форм, возрастание поисков нового во всех сферах литературного творчества, стремление воздействовать на читателя непривычными ассоциациями и различными «остранениями» [2].

Очень важен и еще один момент. Сектор необходимости особенно велик в литературах отстающих, там, где необходимо догонять другие литературы. В следовании за чужим опытом, за чужими образцами и достижениями есть та же необходимость, что и в средневековых литературах, пользующихся своими собственными шаблонами и матрицами. Необходимость возрастает на «догонах». При прокладывании же новых путей естественно возрастает сектор свободы, увеличивается возможность творческого выбора. Это увеличение сектора свободы в передовых литературах одновременно — и *следствие* передового положения литературы, и *условие* ее движения вперед [3].

---

[1] *Рифтин Б.* Метод в средневековой литературе Востока. С. 86.

[2] Отмечу, что явление «остранения» (т. е. изображение того или иного явления странным, необычным) не присуще литературе как таковой во все времена и у всех народов, а характерно по преимуществу для реализма.

[3] Мысль эта подсказана мне покойным проф. В. В. Новожиловым.

Было бы наивно думать, что необходимость прямолинейно отступает перед свободой и что процесс этот приведет к полной свободе литературного творчества от всевозможных форм традиционности. Отдельные формы традиционности возникают вновь, частично захватывая уступленные позиции.

Вместе с тем свобода и необходимость не исключают друг друга. Они не могут существовать друг без друга. Свобода есть преодоление необходимости, вернее, ее постоянное преодолевание, а необходимость есть сужение и ограничение свободы, вернее, постоянное ограничивание возможностей свободы. Поэтому процесс постепенного нарастания степеней свободы не может быть бесконечным и не может привести к «абсолютной» свободе. Свобода не может существовать в условиях ничем не ограниченного выбора, ибо отсутствие границ выбора есть отсутствие самого выбора, следовательно, и отсутствие свободы. Наличие же выбора не только предопределяет собой свободу, но в известной мере и ограничивает ее. Между свободой и необходимостью существует диалектическое единство, и одно не может существовать без другого.

Для каждого периода существует свое оптимальное соотношение сектора свободы и сектора необходимости.

Тем не менее процесс нарастания сектора свободы и постепенное ограничение сектора необходимости в историко-литературном процессе — несомненный факт. Как же в таком случае следует понимать процесс нарастания свободы? Дело в том, что в литературе меняются и самые формы необходимости. Они становятся все более и более сложными, глубокими и «глубинными». Так, например, если в средние века одним из проявлений традиционности в литературном развитии была связанность этого развития трафаретными, шаблонными формами, то в новое время шаблон уступает место более сложной традиционности — традиционности осознанного и сознательного освоения всего литературного прошлого. Слепая традиционность литературных форм уступает место осознанным эстетическим представлениям, диктующим поиски новых форм с учетом всего многовекового опыта литературы. Необходимость, будучи осознанной, пронизывается свободой.

Постепенное качественное изменение сектора свободы заметно даже в таком определяющем литературное развитие явлении, как социальная обусловленность литературы. Это очень крупный вопрос, который подлежит внимательному исследованию. Укажу только на следующее: зависимость идейной позиции писателя от его социального положения гораздо более отчетлива и прямолинейна в средневековой литературе, чем в новое время. Характерно, что «вульгарный социологизм» в истолковании литературных явлений совершенно исчез в трактовке русской литературы XIX в., но он не исчез в истолкованиях литературных памятников средневековья и его писателей историками. Поиски прямолиней-

ных вульгарно-социологических истолкований творчества Даниила Заточника, Максима Грека, Вассиана Патрикеева, Пересветова и других не случайно продолжают существовать в исторической науке. Неправильность и ошибочность такого рода «метода» в подходе к средневековой литературе менее очевидна, чем в подходе к литературе нового времени.

Социальная детерминированность литературы отнюдь не уменьшается, она становится только все более и более сложной и опосредованной. В качестве аналогии укажу: прогресс в области развития живых организмов одной из своих сторон имеет усложнение организмов, достижение ими все более и более целесообразной и развитой организованности.

Расширение социальной среды

Не меньшее значение для литературы имело и расширение социального круга, в котором происходило действие произведений. Это также составляло особую линию в развитии литературы.

В русской средневековой литературе отчетливо выступает связь между средой, в которой развертывается действие произведения, и самым типом повествования. Вот, например, жития святых. В основном признанием святости в Древней Руси пользовались либо рядовые монахи (основатели монастырей и подвижники этих монастырей), либо иерархи церкви (епископы, митрополиты), либо князья-воины и князья-мученики. Соответственно делились и типы агиографической литературы. Не только каждый из святых действовал согласно этикету своей среды, но и самый сюжет развивался согласно литературному этикету. Рассказчик-церемониймейстер вводил своего героя в событийный ряд, соответствующий занимаемому героем положению, и обставлял рассказ о нем подобающими этикетными формулами.

Следовательно, искусство повествования было ограничено рамками литературного этикета. Ограничения эти, впрочем, касались не всех сфер, а лишь наиболее официальных — тех, в которых поведение действующих лиц подчинялось официальным церковным идеалам и официальным способам изображения. Там, где свобода творчества была сравнительно мало подчинена этим требованиям, повествование развивалось более свободно.

Рассказы о чудесах святого были гораздо реалистичнее самого жития, как клейма иконы реалистичнее изображения в среднике. В рассказах о чудесах внимание повествователя сосредоточивалось не столько на самом святом, сколько на тех, кто его окружал, кто был объектом его нравственного или сверхъестественного воздействия. Поэтому чудеса происходят в более разнообразной и часто гораздо менее «официальной» среде: в купеческой, крестьянской, ремесленной и т. д. Действующие лица оказываются рядовыми людьми, они ведут себя свободнее, они важны не сами

по себе, а как объект воздействия чудесной силы молитвы святого. Особенное значение имели те чудеса, в которых действие разворачивалось в купеческой среде. Эти чудеса дали постепенно особую жанровую разновидность повествовательной литературы Древней Руси — повести о купцах.

Повести о купцах в какой-то мере продолжают эллинистический роман, приемы и сюжеты которого проникли к нам через многие переводные жития — типа «Жития Евстафия Плакиды». Эти жития-романы были распространены на Руси в четьих минеях, прологах и патериках. Так же как жития-романы, повести о купцах рассказывают об опасных путешествиях, во время которых происходят всяческие приключения героев, главным образом кораблекрушения и нападения разбойников. В повестях о купцах обычны испытания верности жены во время долгого отсутствия мужа, кражи детей, потом неузнанных или узнанных, предсказания и их исполнения. Важно, что повествование о купцах не подчиняется в такой мере этикету, как повествование о героях более «официальных»— церковных деятелях или военных. Чудесный элемент повествования получает в повестях о купцах иное значение и имеет иной характер, чем в агиографической литературе. В агиографической литературе чудо — вмешательство бога, восстанавливающего справедливость, спасающего праведника, наказывающего провинившегося. В литературе о купцах чудесный элемент часто — чародейство. Это чародейство иногда не может осуществиться, а иногда сводится на нет усилиями героя или вмешательством божественной силы. Чудесный элемент — это и вмешательство дьявола, злой силы, тогда как в житиях ему противостоит вмешательство бога. Вмешательство бога в житиях уравновешивает, восстанавливает справедливость, сводит концы с концами. Чародейство, волхование и прочий чудесный элемент в купеческих повестях, наоборот, завязка действия.

Но расширение социальной сферы действия литературных произведений не ограничивается купцами. Действие перебрасывается в сферу низшего и при этом также не отличающегося святостью поведения мелкого духовенства — белого и черного («Стих о жизни патриарших певчих»), кабацких ярыжек, кабацких завсегдатаев, мелких судебных служащих, крестьян и т. д. Это расширение сферы действия сближало изображение и изображаемое, повышало изобразительность литературного изложения, вводило в литературу новые сюжеты, усложняло интригу и т. д. Расширение социального круга действующих лиц идет все время параллельно с расширением круга «возможностей» литературы: в области сюжетов, мотивов, изобразительных средств и т. д.

Расширение социальной сферы действия в литературных произведениях, стремление писателей охватить все новые и новые круги общества, показать такие социальные слои, которые ранее не изображали в литературе,— характерная черта и литературы

нового времени, особенно реалистической. Древняя русская литература, особенно XVII в., начинает в этом отношении ту особую линию в развитии литературы, которая длится и последние два столетия.

Дело заключается не только в простом введении в литературу людей «низшего» социального круга, но и в развитии их социальных характеристик. В новой русской литературе особенное значение в этом отношении имеют 20—30-е годы XIX в. Д. Е. Максимов пишет о «резко обозначившемся тогда повороте литературы к изображению простых людей». Он отмечает: «В литературе 30-х годов социальная характеристика простого человека становится несравненно конкретней, чем в произведениях предшествующего периода. При этом образ простого человека у передовых писателей тех лет, выполняя в их творчестве до известной степени одну и ту же идейную функцию, сплошь и рядом наполнялся весьма различным социальным содержанием. Так, например, в „Повестях Белкина" выведены: мелкий служащий — станционный смотритель и ремесленник — гробовщик. В повести В. Нарежного „Горкуша, малороссийский разбойник" (1825), в повести „Нищий" (1832) М. Погодина главные герои — крепостные крестьяне. В „Дмитрии Калинине" Белинского (1830—1831), в „Именинах" (1835) Н. Павлова, в „Художнике" (1833) А. Тимофеева в центре стоят крепостные интеллигенты. В повести Погодина „Черная немочь" (1832) и Марлинского „Мореход Никитин" (1834) основными и при этом положительными героями являются сын купца и мелкий промышленник из мужиков»[1].

Расширение социального круга действующих лиц литературы, углубление социальных характеристик с позиций их «социальной правды» характерно и для всей последующей русской литературы XIX и XX в. Достаточно назвать имена Некрасова, Достоевского, Толстого, Глеба Успенского, Чехова, Горького.

Рост гуманистического начала

Еще одно наблюдение. Оно касается самого важного в развитии литературы — ее гуманистического начала. Вся мировая история, как уже отмечалось выше, представляет собой развитие и углубление начал гуманизма — «человечности»[2]. То же и в литературе.

Но характерно, что и гуманизм развивается не прямолинейно. Мы можем заметить и здесь, как и в развитии художественности, пульсацию живого организма. Гуманизм развивается толчками.

---

[1] *Максимов Д. Е.* Образ простого человека в лирике Лермонтова (к постановке вопроса) // Учен. зап. / Лен. гос. пед. ин-та. Фак. яз. и лит-ры. Л., 1954. Вып. 3. Т. 9. С. 144.

[2] Ср.: *Конрад Н.* Запад и Восток. 2-е изд. М., 1972. С. 480—486.

Развитие гуманизма проходит как бы некоторые стадии. По пути открытия ценности человеческой личности, вернее, ее ценностей, мировое искусство движется от открытия ценности целого класса, целого слоя общества к определению ценности отдельной личности самой по себе.

Ценности господствующего слоя или класса (в классовом обществе, живописуемом в стиле «монументального историзма») сперва начинает противопоставляться не ценность отдельной человеческой личности, а ценность эксплуатируемого большинства, ценность не признанного в искусстве класса. И этот класс или слой общества предстает сперва как единое целое. С течением времени в этом развитии ценность отдельного представителя этого «непризнаваемого» класса начинает теряться, и тогда происходит открытие ценности человеческой личности самой по себе, которая не есть, однако, человек вообще, как кажется в эту эпоху, а тоже представитель своего класса. От класса к личности, к отдельному представителю этого класса, от представителя класса к возведению в абсолют именно этого слоя населения, новый сдвиг в сторону «непризнанного» класса и новое обращение к человеку — такова пульсация развития гуманизма. Это не замкнутый круг, а именно развитие: новое и новое обращение к человеку с раскрытием новых и новых гуманистических ценностей. Гуманизм развивается как ряд последовательных обращений к человеку, которые все время являются новыми, ибо общественное развитие раскрывает для искусства в человеке все новые и новые стороны.

Развитие гуманистического начала в литературе тесно связано со снижением степени условности искусства, с развитием личностного начала и с расширением в нем сектора свободы. Следовательно, и эта линия в развитии литературы поддерживается вышенамеченными другими. Все линии в развитии литературы связаны между собой.

Развитие гуманистического начала литературы идет рука об руку с увеличением общественной роли литературы.

Если в средние века литература по преимуществу обслуживала отдельные институты общества, была в той или иной мере «официальна» и только в какой-то мере отражала общегуманистические тенденции, то в новое время все сильнее и интенсивнее призывы литературы к отрешению от узколичных или узкогрупповых интересов во имя интересов более широких, широкого круга людей, всего общества в целом.

Расширение мирового опыта

Есть еще одна линия в развитии литературы, которая требует особенно внимательного к себе отношения и которую я могу только предложить для будущего изучения. Это линия расширения мирового опыта литературы. Национальные литературы ни-

когда не развивались в одиночку и в изоляции от других литератур. Никогда не была изолированной и русская литература. Она родилась из внутренних потребностей, но при участии произведений, перенесенных к нам непосредственно из Болгарии, из Византии и из Византии через Болгарию. Она с самого начала была связана с литературами западнославянскими, с литературой Сербии. В ее составе были произведения, общие всем литературам Европы: не только сочинения общехристианские (Священное писание, сочинения отцов церкви, жития святых, возникшие до разделения церквей, частично сочинения богослужебные), но и такие «светские» произведения, как «Александрия», «Повесть о Варлааме и Иоасафе», «Троянская история», «Физиолог» и пр.[1] Общими для литературы Руси со странами средневековой Европы были и многие жанры: хроники, жития святых, разные типы проповедей, сборники изречений, повести, многие богослужебные жанры и т. д. Но все-таки опыт, который имела русская литература, был опытом ограниченных географических границ. Это была литература, тесно связанная с определенным районом Европы — ее православным юго-востоком. Европейские связи русской литературы расширяются в XV, XVI и XVII вв. В сферу используемого литературного опыта вводится Кавказ, Украина, Белоруссия, Польша и Чехия[2]. В XVIII в. в круг литературного опыта вводится вся Европа: Германия, Франция, Англия, Италия. Идет и расширение хронологических границ: в русские литературные традиции входит античность. В XIX в. новый пересмотр и новое расширение хронологических и географических границ. И, наконец, наше время с его всемирно-историческим литературным опытом. Для использования всех традиций и всего опыта сейчас, в условиях социалистических стран, фактически нет преград — ни национальных, ни временных. Мы не только имеем возможность учесть художественные ценности африканских или азиатских народов, но и глубже, с помощью литературоведения, проникнуть в ценности собственного прошлого или прошлого других стран, в ценности, создаваемые литературами народов СССР.

Соседство литератур делает возможным ускоренное развитие отдельных литератур и преодоление ограниченностей национальных литератур. Эти возможности еще не реализуются, но они все больше и больше расширяют степени свободы литературы, возможности ее творческого выбора.

---

[1] Характеристику переводной литературы XI—XV вв. см.: *Мещерский Н. А.* Проблемы изучения славяно-русской переводной литературы XI—XV вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1964. Т. 20. С. 180—231; *его же.* Искусство перевода Киевской Руси // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1958. Т. 15. С. 54—72.

[2] См.: *Соболевский А. И.* Переводная литература Московской Руси. М., 1903; *Сперанский М. Н.* Из истории русско-славянских литературных связей. М., 1960.

Теряются ли в этом расширении истории мировой литературы ее национальные особенности? И что такое эти национальные особенности? Вопрос этот очень сложный. Во всяком случае отмечу, что представление о том, что национальные особенности, вначале очень сильные, с течением веков прямолинейно стираются, неверно. Древняя русская литература накапливала национальные особенности. Этот процесс достиг своего апогея в XVII в.— в пору образования русской нации. Затем процесс шел неровно. Какие-то стороны литературы теряют национальные особенности с расширением литературного горизонта. Это в первую очередь познавательная сторона литературы. Но в чисто художественном отношении литература не теряет своих национальных особенностей. Она углубляет их и усложняет. В будущем национальная ограниченность литератур должна исчезнуть, национальные же ценности — оплодотворить опыт литератур всех стран. Национальное своеобразие каждой литературы, имевшее ценность только для этой национальной литературы, должно стать ценностью мирового порядка, стать опытом всех литератур, войти в мировые исторические традиции.

Исчезновение наций и освобождение национальных ценностей от их национальной ограниченности — социально детерминировано. Эти ценности должны войти в социалистическое начало жизни и стать достоянием всех. В. И. Ленин писал, что «социализм целиком интернационализирует» национальную культуру, беря «из *каждой* национальной культуры *исключительно* ее последовательно демократические и социалистические элементы» [1].

Расширение и углубление читательского восприятия литературного произведения

Любое литературное произведение не представляет собой законченного и застывшего в своей законченности «материализованного» факта. Оно является совокупностью различных процессов — системой, в которой постоянно происходят разнообразные упорядоченные изменения. Две группы главных процессов могут быть отмечены в произведении: изменение внешней формы произведения, его текста и изменение его восприятия читателями в зависимости от изменения окружающей действительности (процессы устаревания или актуализации его содержания и пр.). И вот — любопытное историко-литературное явление. В средние века неустойчива по преимуществу внешняя форма произведения. Произведение не имеет законченного текста, не имеет определенных границ и т. д. Из текста одного произведения рождается другое, текст все время приобретает новые редакции, изменяется. Новое произведение вбирает в свой текст различные более ранние

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 23. С. 318.

произведения на ту же тему[1]. Средневековое произведение подобно простейшим организмам не знает индивидуальной смерти. Организм не умирает, а переходит в другой организм. Однако содержание произведения стремится к тому, чтобы касаться «вечных» тем или рассматривать временные, преходящие, исторические явления с позиций вечности. Авторы средневековых произведений стремятся повторять уже известные читателям темы и сохранять устоявшееся отношение читателя к тем или иным персонажам. Если к какому-либо историческому персонажу утвердилось отношение как к злодею, то он будет из произведения в произведение именно злодеем — вечно гореть в «адском» огне читательской ненависти. Средневековый писатель и средневековый читатель не терпят изменения своего отношения к персонажам, темам, идеям.

В новое время может быть отмечено обратное явление. Внешняя форма произведения стремится к законченной и «вечной форме». Хотя, конечно, не может освободиться от того несомненного и обостренно воспринимаемого современным читателем факта, что оно является результатом процесса, результатом некоей творческой истории, связано с тем или иным определенным периодом литературы, определенным автором и определенным этапом творчества последнего. Современные текстологи, усиленно настаивающие в своих исследованиях на необходимости соблюдать последнюю авторскую волю относительно произведения нового времени (к средневековым произведениям их требования, разумеется, не могут относиться), отлично отражают это стремление нового времени утвердить «вечность» и неизменяемость внешней формы литературного произведения. В этом отношении они выражают тенденции нашего времени.

В противоположность этому отношению к внешней форме литературного произведения — канонизации его текста и «последней авторской воли»— отношение к содержанию характеризуется в новое время текучестью, изменчивостью, стремлением связать старое произведение с новыми явлениями меняющейся действительности. «Слово о полку Игореве» в восприятии XIX и XX вв., Шекспир, прочитанный нашим современником, новая трактовка образа Чацкого, различные новые ассоциации, создаваемые произведениями Салтыкова-Щедрина, Кафки и других в связи с изменениями самой действительности,— все это факты, типичные для нового времени. «Вечность» старых произведений в новое время состоит в «вечной» изменяемости их содержания и «вечной» общественной актуальности для нового читателя. Восприятие произведения оказывается процессом. Таким образом, от текучего текста с «вечным» содержанием к «вечному» тексту с текучим содержанием — такова одна из других линий литературного развития. Само собой разумеется, что

[1] См. подробнее: *Лихачев Д. С.* Текстология на материале русской литературы X—XVII вв. М.; Л., 1962. С. 40 и след.; 2-е изд., доп. и перераб. Л., 1983. С. 45 и след.; наст. изд.— С. 196 и след.

слово «вечное» мы берем в кавычки не случайно. И в «вечном» содержании средневекового произведения, и в «вечном» тексте произведений нового времени может быть отмечено движение, только более медленное и искусственно затормаживаемое. В целом процесс развития содержания более важен, чем «замораживание» формы. Произведение становится все более динамичным, и вместе с тем его общественное значение все более усиливается.

Нетрудно видеть, что и эта линия развития литературы может быть связана с остальными линиями: с развитием личностного начала в литературе, развитием в ней «сектора свободы» и особенно с уже упомянутым ростом ее общественного значения.

Итак, линии развития могут выдвигаться в изобилии. Их надо замечать и изучать. Остановимся пока на этом.

Мы наметили выше восемь линий в развитии литературы. В будущем, возможно, их будет открыто больше. Но в целом все эти линии близки между собой, переходят одна в другую и составляют единое направление прогресса. Попробуем определить, в чем заключается это единство прогресса в литературе.

Литература представляет собой совокупность большого числа начал, обеспечивающих ее функционирование, выполнение ею общественных и общественно-эстетических функций. В целом во все века литература представляет собой высокоупорядоченную структуру. Тем не менее структура литературы меняется, совершенствуется. Повышается степень организованности литературы. Внешние рамки, стягивавшие и формировавшие литературу, сменяются все большей ее внутренней организованностью. Литература совершает свой путь от менее сложной организованности к более сложной. Происходит рост внутренней упорядоченности литературы. Уровень организованности литературы возрастает.

Порядок во всякой литературе создается сознательной идейно-эстетической деятельностью авторов и «бессознательным» консерватизмом традиционных форм и идей. Оба этих сектора колеблются в своих взаимоотношениях. Постепенно сектор «сознания» занимает все больше места, отвоевывая его у сектора «бессознательного», у сектора стихийности.

Если в средние века литература во многом подчиняется внешним и жестким правилам, отливается в матрицах канонов, сдерживается в границах художественности внешними ограничениями, то в новое время она по преимуществу упорядочивается с помощью более высоких начал.

Приведу примеры.

Литературный язык отделяется в средние века от обыденного главным образом тем, что это особый язык: латинский, церковнославянский, арабский и т. д. Эстетические свои функции литера-

турный язык приобретает не только благодаря своей внутренней организованности, эстетическому совершенству, но и просто потому, что он условно отъединен от языка обыденного. Это попросту «другой» язык. Его внешняя отграниченность от языка повседневности уже сама по себе знак, сигнал для возбуждения эстетических эмоций. И чем больше в литературном языке развивается его внутренняя эстетическая упорядоченность, тем интенсивнее отмирает необходимость внешнего отграничения языка литературы от языка бытового. Процесс сближения церковнославянского языка литературы с обыденным языком начался уже в древней русской литературе. Он происходил урывками, на отдельных участках и сталкивался с постоянным контрнаступлением языка церковнославянского. Дифференциация противостояла процессу интеграции. Тем не менее процесс сближения продолжал совершаться и привел к отмиранию языка литературы как языка особого. В новое время литературный язык все время принимает на вооружение диалектизмы, вульгаризмы, арготизмы, различные языковые образования обыденного языка. И все-таки язык литературного произведения не стал языком обыденной речи. Внешние границы литературного языка пали, но все большее значение приобретают границы внутренние, эстетические. Вульгаризм проникает в литературный язык, но не в той его функции, которая ему свойственна в обычной вульгарной речи. Он проникает в прямую речь действующих лиц или в речь рассказчика эстетически целеустремленно — для их характеристики, для создания образа действующего лица или образа рассказчика, повествователя, для создания новых, неожиданных ассоциаций и т. д.

Следовательно, внешняя отграниченность литературного языка от обыденного заменяется внутренними, художественными свойствами, выделяющими литературный язык. И, конечно, последние «прочнее».

То же самое можно видеть на примере жанров. Жанровые разграничения играют огромную роль в средневековых литературах — русской, западноевропейской или китайской — все равно. Жанры в средневековых литературах имеют внешние признаки. Принадлежность произведения к определенному жанру помечается иногда даже в заглавии. Жанры различаются по их практическому употреблению, по внелитературным признакам. Одни жанры употребляются в определенные моменты церковных богослужений, другие — в не менее определенных обстоятельствах монастырского быта, третьи предназначаются для историко-юридических справок и т. д. Постепенно внелитературные признаки жанров заменяются литературными. Никто не скажет, в чем состоит в новое время различие в практическом, утилитарном употреблении поэмы и романа. Его нет. Но процесс идет дальше, жанровые признаки начинают теряться и в литературной сфере. Остается и возрастает одно — эстетическая отграниченность художествен-

ного произведения от нехудожественного. Это особенно заметно для тех, кто хорошо знаком со средневековой литературой, где литературные жанры выполняют естественнонаучные, богослужебные, богословские, юридические, исторические и другие функции. Только в новое время появляется система жанров, основанная на литературных принципах. А дальше каждое произведение — это новый жанр. Жанр обусловливается материалом произведения — форма вырастает из содержания. Жанровая система как нечто жесткое, внешне накладываемое на произведение, как элемент необходимости постепенно перестает существовать. Следовательно, и в области жанров внешние границы сменяются внутренними.

Что такое метафора-символ, столь типичная, как мы уже указывали, для средневековых литератур? Это традиционная метафора, содержание которой определяется существующими богословскими и природоведческими представлениями. Внешняя зависимость метафоры от этих представлений здесь вне сомнений. Эта «мировоззренческая» метафора постепенно сменяется метафорой, в которой определяющий момент состоит в сходстве с чем-либо, в попытке усилить представимость того явления, к которому прикладывается метафора. И в области метафоры, следовательно, происходит тот же процесс смены внешней обусловленности литературы внутренней организованностью ее.

Внешняя традиционность сменяется традиционностью эстетических представлений и традиционностью идейной. Вместо матриц и литературного этикета в литературе начинает господствовать свободный учет всего многовекового опыта литературы. Растет историческое сознание и сознание историчности всего происходящего, растет понимание художественных достижений прошлого, не стесняющего и не ограничивающего степеней свободы, а расширяющего ее, умножающего возможности творческого выбора.

В самом деле, в чем различие между литературными матрицами и литературным опытом? Матрица упрощает, облегчает, но и ограничивает творчество нового. Писателю средневековья довольно просто создать новое произведение, отливая его по существующим шаблонам, однако в его произведении ограничена возможность создания нового. Новое в средние века — это по большей части только новая комбинация шаблонов. Писатель нового времени в большей мере руководствуется своими эстетическими представлениями, которые выросли на многовековом опыте предшествующей литературы и которые в этом смысле тоже традиционны, но традиция эта лишена той внешней жесткости, которая существует, скажем, в литературном этикете средневековья. Свобода выбора здесь расширена, но выбор не отменен, а только обогащен. Автор нового времени, вместо того чтобы выбирать среди шаблонов своего времени, имеет перед собой весь многовековой опыт предшествующей литературы, который он использует

не так, как наборщик использует шрифтовой материал в наборной кассе, а как скульптор, мнущий и формующий глину.

Формы традиционности становятся в литературе более совершенными и постепенно теряют свою «жесткость». Шаблон уступает место более высокой устойчивости в области эстетических представлений. Сама традиционность при этом не исчезает — она становится лишь менее заметной, но переходит при этом в более значительную область общих эстетических представлений и в область общего накопления опыта всего мирового развития литературы. Поэтому само «воспроизведение» литературы становится более сложным и затрудненным. Внешний консерватизм сменяется более сложной традиционностью внутренних организующих литературу форм и представлений.

Постепенно уменьшается роль даже такой сравнительно сложной формы внешней организации литературы, как литературные направления. Великие стили, охватывавшие все области человеческого духа, сменяются более узкими направлениями в литературе и искусстве, затем направлениями, организующими только литературу или только какую-то ее часть (например, поэзию). При этом темп смены стилей и направлений все более убыстряется — выразительный знак их приближающегося конца. Однако на смену великим стилям и направлениям приходят индивидуальные стили, роль которых все увеличивается по мере роста в литературе личностного начала. В реализме индивидуальные стили приобретают такое значение, что необходимость в смене реализма другими стилями и направлениями уменьшается до минимума. Потребности в новом удовлетворяются в реализме в пределах самого реализма — новыми индивидуальными стилями.

Развитие индивидуальных стилей наряду с огромными возможностями, которые оно открывает, связано с большой опасностью: появлением «псевдостилей», искусственно придуманных стилевых образований. Преодоление заключается только в том, чтобы вовремя опознать одаренность писателя и отличать подлинный и ценный индивидуальный стиль, связанный со значительной личностью, от искусственных и надуманных приемов. Поэтому огромное значение имеет рост личной культуры читателя, способного понимать литературу и отделять пшеницу от плевел.

В истории литературы одновременно с увеличением роли личности писателя в литературе появились критика и литературоведение. Критика и литературоведение в истории русской культуры возникли одновременно с расцветом в ней индивидуального творчества. Роль критики и литературоведения в истории литературы очень велика, позволяя с большей легкостью, чем раньше, отделять индивидуальность от шаблона, талант от бездарности и совершенствовать индивидуальность.

Критика — это зеркало литературы, формирующей свое лицо. Без великой русской критики XIX в. не могло бы быть и великой русской литературы. Это не всегда осознается.

Поэтому будущее литературы, которое неизбежно связано с дальнейшим развитием индивидуального начала, потребует всестороннего развития критики. Псевдоличности, псевдостили, псевдохудожественность явятся главной опасностью литературы в тот период, когда внешняя консервативность литературных форм, облегчавшая самовоспроизведение литературы в прошлом, окончательно сменится более сложной воспроизводящей традиционностью — традиционностью общей эстетической культуры.

Возрастающая роль критики будет заключаться, как можно думать, не в росте ее чисто внешнего авторитета, а в возрастании роли внутреннего авторитета. Роль критики будет сведена на нет и дискредитирована, если критика просто будет претендовать на роль гувернантки и, указывая пальцем, твердить: это хорошо, а это плохо. Критика должна формировать эстетические представления читателей, исходя из которых читатель в какой-то мере сам будет видеть достоинства и недостатки произведения. Литературоведение будет обогащать художественный опыт писателей и народа, раскрывая эстетические ценности прошлого и настоящего, расширяя культурный горизонт и обогащая современность. Литературоведение — это обогатительная фабрика литературы.

Задача моей статьи, однако, не в том, чтобы раскрыть значение критики и литературоведения.

О прогрессе в литературе можно было бы судить с гораздо большей уверенностью, если бы в нашем литературоведении появлялось больше работ, которые рассматривали бы развитие того или иного явления на протяжении многих веков. Между тем у нас в литературоведении очень мало «сквозных» тем — тем, охватывающих одно явление за несколько веков на примере творчества многих писателей и по возможности на материале многих литератур. Приходится пожалеть, что у нас слишком мало литературоведов-экнциклопедистов, литературоведов, выходящих за пределы своих излюбленных, специальных тем.

Русская литература, как и литература всего мира, должна интенсивно изучаться на всем ее протяжении. Надо всегда иметь перед глазами тысячелетнюю перспективу русской литературы. Это важно для понимания современности и для проникновения в будущее. Завтрашний день продолжит не только сегодняшний, но и вчерашний, и те дни, что были давно. По достоинству оценить современность можно только на фоне веков. Наша современная литература заслуживает своей оценки не в узких пределах XX в., а в перспективе всемирно-исторического развития литературы.

1977

Первые семьсот лет русской литературы

Русская литература одна из самых древних литератур Европы. Она древнее, чем литература французская, английская, немецкая. Ее начало восходит ко второй половине X в. Более семисот лет в истории нашей литературы принадлежит периоду, который принято называть «древней русской литературой».

Литература возникла внезапно. Скачок в царство литературы был подготовлен всем предшествующим культурным развитием русского народа. Высокий уровень развития фольклора сделал возможным восприятие новых эстетических ценностей, с которыми знакомила письменность. Мы сможем по-настоящему оценить значение этого скачка, если обратим внимание на превосходно организованное письмо, перенесенное к нам из Болгарии, на богатство, гибкость и выразительность переданного нам оттуда же литературного языка, на обилие переведенных в Болгарии и созданных в ней же сочинений, которые уже с конца X в. начинают проникать на Русь. В это же время создается и первое компилятивное произведение русской литературы — так называемая «Речь философа», в которой на основании разных предшествующих сочинений с замечательным лаконизмом рассказывалась история мира от его «сотворения» и до возникновения вселенской церковной организации.

* * *

Что же представляла собой русская литература в первые семьсот лет своего существования? Попробуем рассмотреть эти семьсот лет как некое условное единство (к различиям хронологическим и жанровым мы обратимся ниже).

Художественная ценность древнерусской литературы еще до сих пор по-настоящему не определена. Прошло уже около полувека с тех пор, как была открыта (и продолжает раскрываться) в своих эстетических достоинствах древнерусская живопись: иконы, фрески, мозаики. Почти столько же времени восхищает знатоков и древнерусская архитектура — от церквей XI—XII вв. до «нарышкинского барокко» конца XVII в. Удивляет градостроительное искусство Древней Руси, умение сочетать но-

вое со старым, создавать силуэт города, чувство ансамбля. Приоткрыт занавес и над искусством древнерусского шитья. Совсем недавно стали «замечать» древнерусскую скульптуру, само существование которой отрицалось, а в иных случаях продолжает по инерции отрицаться и до сих пор.

Но древнерусская литература еще молчит, хотя работ о ней появляется в разных странах все больше. Она молчит, так как большинство исследователей, особенно на Западе, ищет в ней не эстетические ценности, не литературу как таковую, а всего лишь средство для раскрытия тайн «загадочной» русской души. И вот древнерусская культура объявляется «культурой великого молчания».

Между тем в нашей стране пути к открытию художественной ценности литературы Древней Руси уже найдены. Они найдены Ф. И. Буслаевым, А. С. Орловым, В. П. Адриановой-Перетц, Н. К. Гудзием, И. П. Ереминым. Мы стоим на пороге этого открытия, пытаемся нарушить молчание, и это молчание, хотя еще и не прерванное, становится все более и более красноречивым.

То, что вот-вот скажет нам древнерусская литература, не таит эффектов гениальности, ее голос негромок. Авторское начало было приглушено в древнерусской литературе. В ней не было ни Шекспира, ни Данте. Это хор, в котором совсем нет или очень мало солистов и в основном господствует унисон. И тем не менее эта литература поражает нас своей монументальностью и величием целого. Она имеет право на заметное место в истории человеческой культуры и на высокую оценку своих эстетических достоинств.

Отсутствие великих имен в древнерусской литературе кажется приговором. Но строгий приговор, вынесенный ей только на этом основании, несправедлив. Мы предвзято исходим из своих представлений о развитии литературы — представлений, воспитанных веками свободы человеческой личности, веками, когда расцвело индивидуальное, личностное искусство — искусство отдельных гениев.

Древняя русская литература ближе к фольклору, чем к индивидуализированному творчеству писателей нового времени. Мы восхищаемся изумительным шитьем народных мастериц, но искусство их — искусство великой традиции, и мы не можем назвать среди них ни реформаторов, подобных Джотто, ни гениев индивидуального творчества, подобных Леонардо да Винчи.

То же и в древнерусской живописи. Правда, мы знаем имена Рублева, Феофана Грека, Дионисия и его сыновей. Но и их искусство прежде всего искусство традиции и лишь во вторую очередь — искусство индивидуальной творческой инициативы. Впрочем, не случайно эпоху Рублева и Феофана мы называем в древнерусском искусстве эпохой Предвозрождения. Личность начинала уже играть в это время заметную роль. Имен крупных писателей

в Древней Руси также немало: Иларион, Нестор, Симон и Поликарп, Кирилл Туровский, Климент Смолятич, Серапион Владимирский и многие другие. Тем не менее литература Древней Руси не была литературой отдельных писателей: она, как и народное творчество, была искусством надындивидуальным. Это было искусство, создававшееся путем накопления коллективного опыта и производящее огромное впечатление мудростью традиций и единством всей — в основном безымянной — письменности.

Перед нами литература, которая возвышается над своими семью веками как единое грандиозное целое, как одно колоссальное произведение, поражающее нас подчиненностью одной теме, единым борением идей, контрастами, вступающими в неповторимые сочетания. Древнерусские писатели — не зодчие отдельно стоящих зданий. Это — градостроители. Они работали над одним, общим грандиозным ансамблем. Они обладали замечательным «чувством плеча», создавали циклы, своды и ансамбли произведений, в свою очередь слагавшиеся в единое здание литературы, в котором и самые противоречия составляли некое органическое явление, эстетически уместное и даже необходимое.

Это своеобразный средневековый собор, в строительстве которого принимали участие в течение нескольких веков тысячи «каменщиков», с их подвижными, переезжавшими из страны в страну артелями, позволявшими использовать опыт всего европейского мира в целом. Мы видим в этом соборе и контрфорсы, сопротивляющиеся силам, раздвигающим его, и устремленность к небу, противостоящую земному тяготению. Фигуры святых внутри соотносятся с фигурами химер снаружи. Одни устремлены взорами к небу, другие тупо смотрят в землю. Витражи как бы отторгают внутренний мир собора от того, что находится за его пределами. Он вырастает среди тесной застройки города. Его пышность противостоит бедности «земных жилищ» простых горожан. Его росписи отвлекают их от земных забот, напоминают о вечности. Но все-таки это творение рук человеческих, и горожанин чувствует рядом с этим собором не только свою ничтожность, но и силу человеческого единства. Он построен людьми, чтобы подняться над ними и чтобы возвысить их одновременно.

Всякая литература создает свой мир, воплощающий мир представлений современного ей общества. Попробуем восстановить мир древнерусской литературы. Что же это за единое и огромное здание, над построением которого трудились семьсот лет десятки поколений русских книжников — безвестных или известных нам только своими скромными именами и о которых почти не сохранилось биографических данных, и не осталось даже автографов?

Чувство значительности происходящего, значительности всего временного, значительности истории человеческого бытия не покидало древнерусского человека ни в жизни, ни в искусстве, ни в литературе.

Человек, живя в мире, помнил о мире в целом как огромном единстве, ощущал свое место в этом мире. Его дом располагался красным углом на восток. По смерти его клали в могилу головой на запад, чтобы лицом он встречал солнце. Его церкви были обращены алтарями навстречу возникающему дню.

Большой мир и малый, вселенная и человек! Все взаимосвязано, все значительно, все напоминает человеку о смысле его существования, о величии мира и значительности в нем судьбы человека. Человек — микрокосм, «малый мир», как называют его некоторые древнерусские сочинения.

Человек ощущал себя в большом мире ничтожной частицей и все же участником мировой истории. В этом мире все значительно, полно сокровенного смысла. Задача человеческого познания состоит в том, чтобы разгадать смысл вещей, символику животных, растений, числовых соотношений. Можно было бы привести множество символических значений отдельных чисел. Существовала символика цветов, драгоценных камней, растений и животных.

Когда древнерусскому книжнику не хватало животных, чтобы воплотить в себе знаки божественной воли, в строй символов вступали фантастические звери античной или восточной мифологии. Ощущение значительности и величия мира лежало в основе литературы.

Литература обладала всеохватывающим внутренним единством, единством темы и единством взгляда на мир. Это единство разрывалось противоречиями воззрений, публицистическими протестами и идеологическими спорами. Но тем не менее оно потому и разрывалось, что существовало. Единство было обязательным, и потому любая ересь или любое классовое или сословное выступление требовали нового единства, переосмысления всего наличного материала. Любая историческая перемена требовала пересмотра всей концепции мировой истории — создания новой летописи, часто от «потопа» или даже от «сотворения мира».

Древнерусскую литературу можно рассматривать как литературу одной темы и одного сюжета. Этот сюжет — мировая история, и эта тема — смысл человеческой жизни.

Не то чтобы все произведения были посвящены мировой истории (хотя этих произведений и очень много): дело не в этом! Каждое произведение в какой-то мере находит свое географическое место и свою хронологическую веху в истории мира. Все произведения могут быть поставлены в один ряд друг за другом в порядке совершающихся событий: мы всегда знаем, к какому историческому времени они отнесены авторами. Литература рассказывает или, по крайней мере, стремится рассказать не о придуманном, а о реальном. Поэтому реальное — мировая история, реальное географическое пространство — связывает между собой все отдельные произведения.

В самом деле, вымысел в древнерусских произведениях маскируется правдой. Открытый вымысел не допускается. Все произведения посвящены событиям, которые были, совершились или хотя и не существовали, но всерьез считаются совершившимися. Древнерусская литература вплоть до XVII в. не знает или почти не знает условных персонажей. Имена действующих лиц — исторические: Борис и Глеб, Феодосий Печерский, Александр Невский, Дмитрий Донской, Сергий Радонежский, Стефан Пермский... При этом древнерусская литература рассказывает по преимуществу о тех лицах, которые сыграли значительную роль в исторических событиях: будь то Александр Македонский или Авраамий Смоленский.

Разумеется, исторически значительными лицами будут, со средневековой точки зрения, не всегда те, которых признаем исторически значительными мы,— с точки зрения людей нового времени. Это по преимуществу лица, принадлежащие к самой верхушке феодального общества: князья, полководцы, епископы и митрополиты, в меньшей мере — бояре. Но есть среди них и лица безвестного происхождения: святые отшельники, основатели скитов, подвижники. Они также значительны, с точки зрения средневекового историка (а древнерусский писатель по большей части именно историк), так как и этим лицам приписывается влияние на ход мировой истории: их молитвами, их нравственным воздействием на людей. Тем более удивляет и восторгает древнерусского писателя это влияние, что такие святые были известны очень немногим своим современникам: они жили в уединении «пустынь» и молчаливых келий.

Мировая история, изображаемая в древнерусской литературе, велика и трагична. В центре ее находится жизнь одного лица — Христа. Все, что совершалось в мире до его воплощения,— лишь приуготовление к ней. Все, что произошло и происходит после, сопряжено с этой жизнью, так или иначе с ней соотносится. Годичный круг праздников был повторением священной истории. Каждый день года был связан с памятью тех или иных святых или событий. Человек жил в окружении событий истории. При этом событие прошлого не только вспоминалось,— оно как бы повторялось ежегодно в одно и то же время.

История не сочиняется. Сочинение, со средневековой точки зрения,— ложь. Поэтому громадные русские произведения, излагающие всемирную историю,— это по преимуществу переводы с греческого: хроники или компиляции на основе переводных и оригинальных произведений. Произведения по русской истории пишутся вскоре после того, как события совершились,— очевидцами по памяти или по свидетельству тех, кто видел описываемые события. В дальнейшем новые произведения о событиях прошлого — это только комбинации, своды предшествующего материала, новые обработки старого. Таковы в основном русские летописи.

Летописи — это не только записи о том, что призошло в годовом порядке; это в какой-то мере и своды тех произведений литературы, которые оказывались под рукой у летописца и содержали исторические сведения. В летописи вводились исторические повести, жития святых, различные документы, послания. Произведения постоянно включались в циклы и своды произведений. И это включение не случайно. Каждое произведение воспринималось как часть чего-то большего. Для древнерусского читателя композиция целого была самым важным. Если в отдельных своих частях произведение повторяло уже известное из других произведений, совпадало с ними по тексту, это никого не смущало.

Таковы «Летописец по великому изложению», «Еллинский и римский летописец» (он настолько велик, что до сих пор остается неизданным), различного рода изложения ветхозаветной истории — так называемые палеи (историческая, хронографическая, толковая и пр.), временники, степенные книги и, наконец, множество различных летописей.

Исторических сочинений великое множество. Но одна их особенность изумляет: говоря о событиях истории, древнерусский книжник никогда не забывает о движении истории в ее мировых масштабах. Либо повесть начинается с упоминания о главных событиях мировой истории, как она понималась в средние века (о сотворении мира, всемирном потопе, вавилонском столпотворении и т. п.), либо повесть непосредственно включается в мировую историю: в какой-либо из больших сводов по всемирной истории.

Автор «Чтения о житии и погублении Бориса и Глеба», прежде чем начать свое повествование, кратко рассказывает историю вселенной от сотворения мира. Древнерусский книжник никогда не забывает о том, в каком отношении к общему движению мировой истории находится то, о чем он повествует. Даже рассказывая немудрую историю о безвестном молодце, пьянице и азартном игроке в кости, человеке, дошедшем до последних ступеней падения, автор «Повести о Горе-Злочастии» начинает ее с событий истории мира — буквально «от Адама».

Подобно тому как мы говорим об эпосе в народном творчестве, мы можем говорить и об эпосе древнерусской литературы. Эпос — это не простая сумма былин и исторических песен. Былины сюжетно взаимосвязаны. Они рисуют нам целую эпическую эпоху в жизни русского народа. Эпоха эта и фантастична в некоторых своих частях, но вместе с тем и исторична. Эта эпоха — время княжения Владимира Красного Солнышка. Сюда переносится действие многих сюжетов, которые, очевидно, существовали и раньше, а в некоторых случаях возникли позже. Другое эпическое время — время независимости Новгорода. Исторические песни рисуют нам если не единую эпоху, то, во всяком случае, единое течение событий: XVI и XVII вв. по преимуществу.

Древняя русская литература — это тоже цикл. Цикл, во много раз превосходящий фольклорные. Это эпос, рассказывающий историю вселенной и историю Руси.

Ни одно из произведений Древней Руси — переводное или оригинальное — не стоит обособленно. Все они дополняют друг друга в создаваемой ими картине мира. Каждый рассказ — законченное целое, и вместе с тем он связан с другими. Это только одна из глав истории мира. Даже такие произведения, как переводная повесть «Стефанит и Ихнилат» (древнерусская версия сюжета «Калилы и Димны») или написанная на основе устных рассказов анекдотического характера «Повесть о Дракуле», входят в состав сборников и не встречаются в отдельных списках. В отдельных рукописях они начинают появляться только в поздней традиции — в XVII и XVIII вв.

Происходит как бы беспрерывная циклизация. Даже записки тверского купца Афанасия Никитина о его «Хождении за три моря» были включены в летопись. Из сочинения, с нашей точки зрения — географического, записки эти становятся сочинением историческим — повестью о событиях путешествия в Индию. Такая судьба не редка для литературных произведений Древней Руси: многие из рассказов со временем начинают восприниматься как исторические, как документы или повествования о русской истории.

Произведения строились по «анфиладному принципу». Житие дополнялось с течением веков службами святому, описанием его посмертных чудес. Оно могло разрастаться дополнительными рассказами о святом. Несколько житий одного и того же святого могли быть соединены в новое единое произведение. Новыми сведениями могла дополняться летопись. Окончание летописи все время как бы отодвигалось, продолжаясь дополнительными записями о новых событиях (летопись росла вместе с историей). Отдельные годовые статьи летописи могли дополняться новыми сведениями из других летописей; в них могли включаться новые произведения. Так дополнялись также хронографы, исторические проповеди. Разрастались сборники слов и поучений. Вот почему в древнерусской литературе так много огромных сочинений, объединяющих собой отдельные повествования в общий «эпос», рассказывающий о мире и его истории.

Сказанное трудно представить себе по хрестоматиям, антологиям и отдельным изданиям древнерусских текстов, вырванных из своего окружения в рукописях. Но если вспомнить обширные рукописи, в состав которых все эти произведения входят,— все эти многотомные Великие Четьи-Минеи (т. е. чтения, расположенные по месяцам года), летописные своды, прологи, златоусты, измарагды, хронографы, отдельные сборники,— то мы отчетливо представим себе то чувство величия мира, которое стремились выразить древнерусские книжники во всей своей литературе, единство

которой они живо ощущали. Есть только один жанр, который, казалось бы, выходит за пределы этой средневековой историчности,— это притчи. Они явно вымышлены. В аллегорической форме они преподносят нравоучение читателям, представляют собой как бы образное обобщение действительности. Они говорят не о единичном, а об общем, постоянно случающемся. Жанр притчи традиционный. Для Древней Руси он имеет еще библейское происхождение. Притчами усеяна Библия.

Соответственно притчи входили в состав сочинений для проповедников и в произведения самих проповедников. Но притчи повествуют о «вечном». Вечное же — оборотная сторона единого исторического сюжета древнерусской литературы. Все совершающееся в мире имеет две стороны: сторону, обращенную к временному, запечатленную единичностью совершающегося, совершившегося или того, чему надлежит совершиться, и сторону вечную, вечного смысла происходящего в мире. Битва с половцами, смена князя, завоевание Константинополя турками или присоединение княжества к Москве — все имеет две стороны. Одна сторона — это то, что произошло, и в этом произошедшем есть реальная причинность: ошибки, совершенные князьями, недостаток единства или недостаток заботы о сохранности родины — если это поражение; личное мужество и сообразительность полководцев, храбрость воинов — если это победа; засуха — если это неурожай; неосторожность «бабы некоей»— если это пожар города.

Другая сторона — это извечная борьба зла с добром, это стремление бога исправить людей, наказывая их за грехи или заступаясь за них по молитвам отдельных праведников (вот почему, со средневековой точки зрения, так велико историческое значение их уединенных молитв). В этом случае с реальной причинностью сочетается по древнерусским представлениям причинность сверхреальная.

Временное, с точки зрения древнерусских книжников, лишь проявление вечного, но практически в литературных произведениях они показывают скорее другое: важность временного. Временное, хочет того книжник или не хочет, все же играет в литературе бóльшую роль, чем вечное. Баба сожгла город Холм — это временное. Наказание жителям этого города за грехи — это смысл совершившегося. Но о том, как сожгла баба и как произошел пожар,— об этом можно конкретно и красочно рассказать, о наказании же божьем за грехи жителей Холма можно только упомянуть в заключительной моральной концовке рассказа. Временное раскрывается через события. И эти события всегда красочны. Вечное же событий не имеет. Оно может быть только проиллюстрировано событиями или пояснено иносказанием — притчей. И притча стремится сама стать историей, рассказанной реальностью. Ее персонажам со временем часто даются исторические

имена. Она включается в историю. Движение временного втягивает в себя неподвижность вечного.

Заключительное нравоучение — это обычно привязка произведения к владеющей литературой главной теме — теме всемирной истории. Рассказав о дружбе старца Герасима со львом и о том, как умер лев от горя на могиле старца, автор повести заканчивает ее следующим обобщением: «Все это было не потому, что лев имел душу, понимающую слово, но потому, что бог хотел прославить славящих его не только в жизни, но и по смерти, и показать нам, как повиновались звери Адаму до его ослушания, блаженствуя в раю».

Притча — это как бы образная формулировка законов истории, законов, которыми управляется мир, попытка отразить божественный замысел. Вот почему и притчи выдумываются очень редко. Они принадлежат истории, а поэтому должны рассказывать правду, не должны сочиняться. Поэтому они традиционны и обычно переходят в русскую литературу из других литератур в составе переводных произведений. Притчи лишь варьируются. Здесь множество «бродячих» сюжетов.

* * *

Мы часто говорим о внутренних закономерностях развития литературных образов в произведениях новой литературы и о том, что поступки героев обусловлены их характерами. Каждый герой литературы нового времени по-своему реагирует на воздействия внешнего мира. Вот почему поступки действующих лиц могут быть даже «неожиданными» для авторов, как бы продиктованными авторам самими этими действующими лицами.

Аналогичная обусловленность есть и в древней русской литературе,— аналогичная, но не совсем такая. Герой ведет себя так, как ему положено себя вести, но положено не по законам его характера, а по законам поведения того разряда героев, к которому он принадлежит. Не индивидуальность героя, а только разряд, к которому принадлежит герой в феодальном обществе! И в этом случае нет неожиданностей для автора. Должное неизменно сливается в литературе с сущим. Идеальный полководец должен быть благочестив и должен молиться перед выступлением в поход. Он должен побеждать многочисленного врага немногими силами. И вот Александр Невский выступает «в мале дружине, не сождавъся со многою силою своею, уповая на святую Троицу», а врагов его избивает ангел. А затем все эти особенности поведения героя механически переносятся уже в другом произведении на другого святого — князя Довмонта Тимофея Псковского. И в этом нет неосмысленности, плагиата, обмана читателя. Ведь Довмонт — идеальный воин-полководец. Он и должен вести себя так, как вел себя в аналогичных обстоятельствах другой идеальный воин-полководец — его предшественник Александр Невский.

Если о поведении Довмонта мало что известно из летописей, то писатель не задумываясь дополняет повествование по житию Александра Невского, так как уверен, что идеальный князь мог себя вести только этим образом, а не иначе.

Вот почему в древнерусской литературе повторяются типы поведения, повторяются отдельные эпизоды, повторяются формулы, которыми определяется то или иное состояние, события, описывается битва или характеризуется поведение. Это не бедность воображения — это литературный этикет: явление очень важное для понимания древнерусской литературы. Герою полагается вести себя именно так, и автору полагается описывать героя только соответствующими выражениями. Автор — церемониймейстер, он сочиняет «действо». Его герои — участники этого «действа». Эпоха феодализма полна церемониальности. Церемониален князь, епископ, боярин, церемониален и быт их дворов. Даже быт крестьянина полон церемониальности. Впрочем, эту крестьянскую церемониальность мы знаем по названием обрядности и обычаев. Им посвящена изрядная доля фольклора: народная обрядовая поэзия.

Устойчивые этикетные особенности слагаются в литературе в иероглифические знаки, в эмблемы. Эмблемы заменяют собой длительные описания и позволяют быть писателю исключительно кратким. Литература изображает мир с предельным лаконизмом. Создаваемые ею эмблемы общи в известной, «зрительной» своей части с эмблемами изобразительного искусства.

Эмблема близка к орнаменту. Литература часто становится орнаментальной. «Плетение словес», широко развившееся в русской литературе с конца XIV в.,— это словесный орнамент. Можно графически изобразить повторяющиеся элементы «плетения словес», и мы получим орнамент, близкий к орнаменту рукописных заставок,— так называемой «плетенке».

Вот пример сравнительно простого «плетения» из входившей в состав летописей «Повести о приходе на Москву хана Темир Аксака». Автор нанизывает длинные ряды параллельных грамматических конструкций, синонимов — не в узкоязыковом, но шире — в логическом и смысловом плане. В Москву приходят вести о Темир Аксаке, «како готовится воевати Русскую землю и како похваляется ити к Москве, хотя взяти ея, и люди русскыя попленити, и места свята раззорити, а веру христьяньскую искоренити, а християн гонити, томити и мучити, пещи и жещи и мечи сещи. Бяше же сий Темирь Аксак велми нежалостив и зело немилостив и лют мучитель и зол гонитель и жесток томитель...» и т. д.

Еще более сложным был композиционный и ритмический рисунок в агиографической (житийной) литературе. Достаточно привести небольшой отрывок из «Слова о житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича» (Дмитрия Донского), разделив его для наглядности на параллельные строки:

млад сы возрастом,
но духовных прилежаше делесех,
пустошных бесед не творяше,
и срамных глагол не любяше,
а злонравных человек отвращашеся.
а с благыми всегда беседоваше...

И т. д.

Кружево слов плетется вокруг сюжета, создает впечатление пышности и таинственности связи между словесным обрамлением рассказываемого. Церемония требует некоторой торжественности и украшенности.

* * *

Итак, литература образует некоторое структурное единство — такое же, какое образует обрядовый фольклор или исторический эпос. Литература соткана в единую ткань благодаря единству тематики, единству художественного времени с временем истории, благодаря прикрепленности сюжета произведений к реальному географическому пространству, благодаря вхождению одного произведения в другое со всеми вытекающими отсюда генетическими связями и, наконец, благодаря единству литературного этикета.

В этом единстве литературы, в этой стертости границ ее произведений единством целого, в этой невыявленности авторского начала, в этой значительности тематики, которая вся была посвящена в той или иной мере «мировым вопросам» и имела очень мало развлекательности, в этой церемониальной украшенности сюжетов есть своеобразное величие. Чувство величия, значительности происходящего было основным стилеобразующим элементом древнерусской литературы.

Древняя Русь оставила нам много кратких похвал книгам. Всюду подчеркивается, что книги приносят пользу душе, учат человека воздержанию, побуждают его восхищаться миром и мудростью его устройства. Книги открывают «розмысл сердечный», в них красота, и они нужны праведнику, как оружие воину, как паруса кораблю.

Литература — священнодействие. Читатель был в каком-то отношении молящимся. Он предстоял произведению, как и иконе, испытывая чувство благоговения. Оттенок этого благоговения сохранялся даже тогда, когда произведение было светским. Но возникало и противоположное: глумление, ирония, скоморошество. Пышный двор нуждается в шуте; придворному церемониймейстеру противостоит балагур и скоморох. Нарушения этикета шутом подчеркивают пышность этикета. Это один из парадоксов средневековой культуры. Яркий представитель этого противоположного начала в литературе — Даниил Заточник, перенесший

в свое «Слово» приемы скоморошьего балагурства. Даниил Заточник высмеивает в своем «Слове» пути к достижению жизненного благополучия, потешает князя и подчеркивает своими неуместными шутками церемониальные запреты.

Балагурство и шутовство противостоят в литературе торжественности и церемониальности не случайно. В средневековой литературе вообще существуют и контрастно противостоят друг другу два начала. Первое описано выше: это начало вечности; писатель и читатель осознают в ней свою значительность, свою связь со вселенной, с мировой историей. Второе начало — начало обыденности, простых тем и небольших масштабов, интереса к человеку как таковому. В первых своих темах литература преисполнена чувства возвышенного и резко отделяется по языку и стилю от бытовой речи. Во вторых темах — она до предела деловита, проста, непритязательна, снижена по языку и по своему отношению к происходящему.

Что же это за второе начало — начало обыденности? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к вопросу о том, как развивалась литература.

* * *

Итак, мы обрисовали древнерусскую литературу как бы в ее «вневременном» и «идеальном» состоянии. Однако древняя русская литература вовсе не неподвижна. Она знает развитие. Но движение и развитие древнерусской литературы совсем не похоже на движение и развитие литератур нового времени. Они также своеобразны.

Начать с того, что национальные границы древнерусской литературы определяются далеко не точно, и это в сильнейшей степени сказывалось на характере развития. Основная группа памятников древнерусской литературы, как мы видели, принадлежит также литературам болгарской и сербской. Эта часть литературы написана на церковнославянском, по происхождению своему древнеболгарском, языке, одинаково понятном для южных и восточных славян. К ней принадлежат памятники церковные и церковноканонические, богослужебные, сочинения отцов церкви, отдельные жития и целые сборники жития святых — как, например, Пролог, патерики. Кроме того, в эту общую для всех южных и восточных славян литературу входят сочинения по всемирной истории (хроники и компилятивные хронографы), сочинения природоведческие («Шестоднев» Иоанна Экзарха Болгарского, «Физиолóг», «Христианская топография» Косьмы Индикоплова) и даже сочинения, не одобрявшиеся церковью,— как, например, апокрифы. Развитие этой общей для всех южных и восточных славян литературы задерживалось тем, что она была разбросана на громадной территории, литературный обмен на которой хотя и был интенсивен, но не мог быть быстрым.

Большинство этих сочинений пришло на Русь из Болгарии в болгарских переводах, но состав этой литературы, общей для всех южных и восточных славян, вскоре стал пополняться оригинальными сочинениями и переводами, созданными во всех южных и восточных славянских странах: в той же Болгарии, на Руси, в Сербии и Моравии. В Древней Руси, в частности, были созданы «Пролог», переводы с греческого Хроники Георгия Амартола, некоторых житий, «Повести о разорении Иерусалима» Иосифа Флавия, «Девгениева деяния» и пр. Была переведена с древнееврейского книга «Эсфирь», были переводы с латинского. Эти переводы перешли из Руси к южным славянам. Быстро распространились у южных славян и такие оригинальные древнерусские произведения, как «Слово о законе и благодати» киевского митрополита Илариона, жития Владимира, Бориса и Глеба, Ольги, повести о создании в Киеве храмов Софии и Георгия, сочинения Кирилла Туровского и др.

Ни мир литературы, ни мир политического кругозора не мог замкнуться пределами княжества. В этом было одно из трагических противоречий эпохи: экономическая общность охватывала узкие границы местности, связи были слабы, а идейно человек стремился охватить весь мир.

Рукописи дарились и переходили не только за пределы княжества, но и за пределы страны,— их перевозили из Болгарии на Русь, из Руси в Сербию и пр. Артели мастеров — зодчих, фресикистов и мозаичистов — переезжали из страны в страну. В Новгороде один из храмов расписывали сербы, другой — Феофан Грек, в Москве работали греки. Переходили из княжества в княжество и книжники. Житие Александра Невского составлялось на северовостоке Руси галичанином. Житие украинца по происхождению, московского митрополита Петра — болгарином по происхождению, московским митрополитом Киприаном. Образовывалась единая культура, общая для нескольких стран. Средневековый книжный человек не замыкался пределами своей местности — переходил из княжества в княжество, из монастыря в монастырь, из страны в страну. «Гражданин горнего Иерусалима» Пахомий Серб работал в Новгороде и в Москве.

Эта литература, объединявшая различные славянские страны, существовала в течение многих веков, иногда впитывала в себя особенности языка отдельных стран, иногда получала местные варианты сочинений, но одновременно и освобождалась от этих местных особенностей благодаря интенсивному общению славянских стран.

Литература, общая для южных и восточных славян, была литературой европейской по своему типу и, в значительной мере, по происхождению. Многие памятники были известны и на Западе (сочинения церковные, произведения отцов церкви, «Физиоло́г», «Александрия», отдельные апокрифы и пр.). Это была литература,

близкая византийской культуре, которую только по недоразумению или по слепой традиции, идущей от П. Чаадаева, можно относить к Востоку, а не к Европе.

В развитии древней русской литературы имели очень большое значение нечеткость внешних и внутренних границ, отсутствие строго определенных границ между произведениями, между жанрами, между литературой и другими искусствами,— та мягкость и зыбкость структуры, которая всегда является признаком молодости организма, его младенческого состояния и делает его восприимчивым, гибким, легким для последующего развития.

Процесс развития идет не путем прямого дробления этого зыбкого целого, а путем его роста и детализации. В результате роста и детализации естественным путем отщепляются, отпочковываются отдельные части, они приобретают большую жесткость, становятся более ощутимыми и различия.

Литература все более и более отступает от своего первоначального единства и младенческой неоформленности. Она дробится по формирующимся национальностям, дробится по темам, по жанрам, все теснее контактируется с местной действительностью.

Новые и новые события требовали своего освещения. Развивающееся национальное самосознание потребовало исторического самоопределения русского народа. Надо было найти место русскому народу в той грандиозной картине всемирной истории, которую дали переводные хроники и возникшие на их основе компилятивные сочинения. И вот рождается новый жанр, которого не знала византийская литература,— летописание[1]. «Повесть временных лет», одно из самых значительных произведений русской литературы, определяет место славян, и в частности русского народа, среди народов мира, рисует происхождение славянской письменности, образование русского государства и т. д.

Богословско-политическая речь первого митрополита из русских — Илариона — его знаменитое «Слово о законе и благодати»— говорит о церковной самостоятельности русских. Появляются первые жития русских святых. И эти жития, как и «Слово» Илариона, имеют уже жанровые отличия от традиционной формы житий. Князь Владимир Мономах обращается к своим сыновьям и ко всем русским князьям с «Поучением», вполне точные жанровые аналогии которому не найдены еще в мировой литературе. Он же пишет своему врагу Олегу Святославичу, и это письмо также

[1] Когда мы говорим о возникновении летописания, то должны иметь в виду возникновение летописания именно как жанра, а не как исторических записей самих по себе. Историки часто говорят о том, что летописание в Древней Руси возникло уже в X в., но имеют при этом в виду, что некоторые сведения по древнейшей русской истории могли быть или должны были быть уже записаны в X в. Между тем простая запись о событии, церковные поминания умерших князей или даже рассказ о первых русских святых не были еще летописанием. Летописание возникло не сразу. О начале русского летописания см.: *Лихачев Д.* Русские летописи. М.; Л., 1947. С. 35—144.

выпадает из жанровой системы, воспринятой Русью. Отклики на события и волнения русской жизни все растут, все увеличиваются в числе, и все они в той или иной степени выходят за устойчивые границы тех жанров, которые были перенесены к нам из Болгарии и Византии. Необычен жанр «Слова о полку Игореве» (в нем соединены жанровые признаки ораторского произведения и фольклорных слав и плачей), «Моления Даниила Заточника» (произведения, испытавшего влияние скоморошьего балагурства), «Слова о погибели Русской земли» (произведения, близкого к народным плачам, но имеющего необычное для фольклора политическое содержание). Число произведений, возникших под влиянием острых потребностей русской действительности и не укладывающихся в традиционные жанры, все растет и растет. Появляются исторические повести о тех или иных событиях. Жанр этих исторических повестей также не был воспринят из переводной литературы. Особенно много исторических повестей возникает в период монголо-татарского ига. «Повести о Калкской битве», «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Китежская легенда», рассказы о Щелкановщине, о нашествии на Москву Тамерлана, Тохтамыша, различные повествования о Донской битве («Задонщина», «Летописная повесть о Куликовской битве», «Слово о житии Дмитрия Донского», «Сказание о Мамаевом побоище» и пр.) — все это новые в жанровом отношении произведения, имевшие огромное значение в росте русского национального самосознания, в политическом развитии русского народа.

В XV в. появляется еще один жанр — политическая легенда (в частности, «Сказание о Вавилоне граде»). Жанр политической легенды особенно сильно развивается на рубеже XV и XVI вв. («Сказание о князьях Владимирских») и в начале XVI в. (теория Москвы — Третьего Рима псковского старца Филофея). В XV в. на основе житийного жанра появляется и имеет важное историко-литературное значение историко-бытовая повесть («Повесть о путешествии Иоанна Новгородского на бесе» и многие другие). «Сказание о Дракуле воеводе» (конец XV в.) — это также новое в жанровом отношении произведение.

Бурные события начала XVII в. порождают огромную и чрезвычайно разнообразную литературу, вводят в нее новые и новые жанры. Здесь и произведения, предназначенные для распространения в качестве политической агитации («Новая повесть о преславном Российском царстве»), и произведения, описывающие события с узколичной точки зрения, в которых авторы не столько повествуют о событиях, сколько оправдываются в своей прошлой деятельности или выставляют свои бывшие (иногда мнимые) заслуги («Сказание Авраамия Палицына», «Повесть Ивана Хворостинина»).

Автобиографический момент по-разному закрепляется в XVII в.: здесь и житие матери, составленное сыном («Повесть

об Улиянии Осоргиной»), и «Азбука», составленная от лица «голого и небогатого человека», и «Послание дворительное недругу», и, собственно, автобиографии — Аввакума и Епифания, написанные одновременно в одной земляной тюрьме в Пустозерске и представляющие собой своеобразный диптих. Одновременно в XVII в. развивается целый обширный раздел литературы — литературы демократической, в которой значительное место принадлежит сатире в ее самых разнообразных жанрах (пародии, сатирико-бытовые повести и пр., и пр.). Появляются произведения, в которых имитируются произведения деловой письменности: дипломатической переписки (вымышленная переписка Ивана Грозного с турецким султаном), дипломатических отчетов (вымышленные статейные списки посольств Сугорского и Ищеина), пародии на богослужение (сатирическая «Служба кабаку»), на судные дела (сатирическая «Повесть о Ерше Ершовиче»), на челобитные, на росписи приданого и т. д.

Сравнительно поздно появляется систематическое стихотворство — только в середине XVII в. До того стихи встречались лишь спорадически, так как потребности в любовной лирике удовлетворялись фольклором. Поздно появляется и регулярный театр (только при Алексее Михайловиче). Место его занимали скоморошьи представления. Сюжетную литературу в значительной мере (но не целиком) заменяла сказка. Но в XVII в. в высших слоях общества рядом со сказкой появляются переводы рыцарских романов (повести о Бове, о Петре Златых Ключей, о Мелюзине и пр.). Особую роль в литературе XVII в. начинает играть историческая легенда («Сказание об убиении Даниила Суздальского и о начале Москвы») и даже сочинения по тем или иным вопросам всемирной истории («О причинах гибели царств»).

* * *

Таким образом, историческая действительность, все новые и новые потребности общества вызывали необходимость в новых жанрах и новых видах литературы. Количество жанров возрастает необычайно, и многие из них находятся еще как бы в неустойчивом положении. XVIII веку предстояло сократить и стабилизировать это разнообразие.

Но были и силы, тормозившие развитие литературы. Исторический путь русского народа сопровождался трагической борьбой со степными народами за национальную независимость, за национальное освобождение при монголо-татарском иге, затем — с иноземными интервентами в начале XVII в.

Ускоренное развитие централизованного государства, вызванное внешними обстоятельствами, сделало его особенно сильной машиной подавления народа. Государство развивалось за счет развития культуры. Государственное строительство притягивало к себе все силы народа, отвлекало народные силы от других

областей культурной деятельности. В результате русская литература надолго сохранила печать особой серьезности, преобладания учительного и познавательного начала над эстетическим. Вместе с тем писатель с самого начала чувствовал свою ответственность перед народом и страной. Литература приобрела тот героический характер, который сохранился в ней и в новое время — в XVIII и XIX вв.

В системе средневекового феодального мировоззрения не было места для личности человека самого по себе. Человек был по преимуществу частью иерархического устройства общества и мира. Ценность человеческой личности осознавалась слабо. В какой-то мере она, конечно, осознавалась, но тогда на задний план отступала сама система. Сама человеческая личность, ее индивидуальность разрушала литературный этикет, монументальность стиля, подчиненность целому, церемониальность литературы и т. д. Непосредственное сочувствие человеку, простое сострадание ему, сопереживание с ним автора оказывались самыми сильными революционными началами в литературе. Мир, который в основном рассматривался в традиционной части литературы с заоблачной высоты и в масштабах всемирной истории, вдруг представал перед читателем в страданиях одного человека.

Жизненные наблюдения, вызванные вниманием к отдельному человеку в его человеческой сущности, разрушали средневековую систему литературы, способствовали появлению в литературе ростков нового. Но было бы неправильно думать, что эти жизненные наблюдения сами в какой-то мере не были присущи древней русской литературе как определенной эстетической системе. Природа древней русской литературы была противоречива.

Сколько этих верных наблюдений знает древнерусская литература,— наблюдений, из которых возникает живое представление о людях того времени, и при этом о людях разных сословий! Вот половцы ведут русских пленников. Они бредут по степи, пишет летописец, страдающие, печальные, измученные, скованные стужей, почерневшие телом; бредут по чужой стране с воспаленными от жажды языками, голые и босые, с ногами, опутанными тернием. И тут возникает такая деталь, которая свидетельствует, что если летописец и не наблюдал за пленниками, то сумел все же живо представить себе их ужасное положение, их мысли, их разговоры между собой. Летописец так передает их разговор. Один говорил: «Я был из этого города», а другой отвечал ему: «Я из того села!» «Был», а не «есть»— для них все в прошлом. О чем другом могли говорить между собой пленники, не надеющиеся вернуться домой? Это пишет человек о людях, страданиям которых он сочувствует. Художественная находка эта вызвана сопереживанием горя. Но этим нарушен литературный этикет, нарушено и самое главное правило средневековой

литературы: писать только о том, что действительно было. Летописец вообразил себе этот разговор, и вообразил его не в соответствии с литературным этикетом, не так, как составитель «Жития Довмонта Псковского» воображал себе и восполнял недостающие звенья в биографии своего героя по «Житию Александра Невского», а по своему личному опыту.

А вот что пишет Владимир Мономах своему заклятому врагу Олегу Святославичу, убийце своего сына Изяслава. Олег не только убил Изяслава, но и захватил его молодую жену. Мономах просит Олега отпустить вдову, стремится вызвать у Олега жалость к ней и находит для этого такие проникновенные слова: надо было бы, пишет он, «сноху мою послать ко мне,— ибо нет в ней ни зла, ни добра,— чтобы я, обняв ее, оплакал мужа ее и ту свадьбу их вместо песен: ибо не видел я их первой радости, ни венчания их за грехи мои. Ради бога, пусти ее ко мне поскорее с первым послом, чтобы, поплакав с нею, поселил у себя, и села бы она как горлица на сухом дереве, горюя, а сам бы я утешился в боге».

Еще пример. Летописец описывает ослепление князя Василька Теребовльского. Сцена этого ослепления ужасна, подробности так страшны, что современный читатель с трудом их выдерживает, но дело не в этих кровавых подробностях, а в том, как они поданы. Орудие пытки — нож приобретает какую-то самостоятельную роль. Летописец пишет, как этот нож точат, как с ним «приступают» к Васильку. Затем нож становится в рассказе летописца символом княжеских раздоров: дважды говорит Мономах о распрях, что в среду князей «ввержен нож»!

Но самое поразительное совершается потом, когда Василько, потерявший сознание, приходит в себя от тряски по неровному пути, которым его везут из Киева в Звиждень. Как передать самоощущение человека, который осознает, что он ослеплен? Летописец находит это средство. Чтобы убедиться в том, что на нем нет рубахи, Василько ощупывает самого себя. И тогда у него возникает желание сделать как можно более явным ужас совершенного с ним. Он говорит попадье, пожалевшей его чисто по-женски — снявшей с него постирать его окровавленную рубаху: «Зачем сняли ее с меня? Лучше бы в той рубашке кровавой смерть принял...»

С точки зрения движения русской истории все эти подробности — не заслуживающие внимания мелочи, но это не мелочи для самого человека, для жертвы злодеяния. Деталь следует за деталью. Это не случайные находки.

А вот уже целые большие повествования, психологически верные. Это история взаимоотношений Феодосия Печерского с его матерью, одержимой любовью к сыну. Ее портрет дан с исключительной художественной правдивостью. О ней сказано, что она была «телом крепка и сильна, как мужчина». Только такая муже-

подобная женщина могла выдержать всю одолевавшую ее неутолимую любовь к сыну и тяжелую борьбу за то, чтобы удержать его близ себя.

В древнерусской литературе особенно часты художественно точные описания смертей. Рассказы о болезни и смерти Владимира Галицкого, о болезни и смерти Владимира Васильковича Волынского, о смерти Дмитрия Красного, о смерти Василия Третьего — все это маленькие литературные шедевры. Смерть — наиболее значительный момент в жизни человека. Тут важно только человеческое, и тут внимание к человеку со стороны писателя достигает наибольшей силы.

Было бы ошибочно думать, однако, что писатель Древней Руси сочувственно наблюдал человека только тогда, когда он испытывал жесточайшие мучения. В «Повести о Петре и Февронии Муромских» есть такая деталь. Когда разлученный с Февронией постригшийся в монастыре князь Петр почувствовал приближение смерти, он, исполняя данное Февронии обещание, прислал к ней звать ее умереть вместе с ним. Феврония ответила, что хочет закончить вышивание воздуха, который она обещала пожертвовать церкви. Только в третий раз, когда прислал к ней Петр сказать: «Уже бо хощу преставитися и не жду тебе», Феврония дошила лик святого, оставив незаконченным ризы, воткнула иглу в воздух, обернула ее нитью, которой вышивала, послала сказать Петру, что готова, и помолясь, умерла. Этот жест порядливой и степенной женщины, обматывающей нитью иглу, чтобы работу можно было продолжить, великолепен. Деталь эта показывает изумительное душевное спокойствие Февронии, с которым она решается на смерть с любимым ею человеком. Автор многое сказал о ней только одним этим жестом. Но надо знать еще красоту древнерусского шитья XV в., чтобы оценить это место повести в полной мере. Шитье XV в. свидетельствует о таком вкусе древнерусских вышивальщиц, о таком чувстве цвета, что переход от него к самому важному моменту в жизни человека не кажется неестественным.

Женщина занимала в древнерусском обществе положение только в соответствии с положением своего отца или мужа. Ее так обычно и называли: «Глебовна» или «Ярославна» (о дочери), «Андреева» или «Святополча» (о жене). Поэтому женщина была менее «официальна», ее изображение меньше подчинялось литературному этикету. И древняя русская литература знает удивительные по своей человечности образы тихих и мудрых женщин. Помимо девы Февронии из «Повести о Петре и Февронии», можно было бы упомянуть Улиянию из «Повести о Улиянии Осоргиной», Ксению из «Повести о тверском Отроче монастыре».

Не случайно эта «реалистичность до реализма» дает себя знать в мировом изобразительном искусстве прежде всего там,

где выступает на первый план личность человека,— в портрете: античная скульптура, фаюмский портрет, римская портретная скульптура, портреты Веласкеса или Рембрандта.

Реалистические элементы древнерусской литературы также чаще всего встречаются в портретном повествовании: в «Повести о Петре и Февронии», в «Повести о Улиянии Осоргиной», в «Повести о Савве Грудцыне», в «Житии» протопопа Аввакума и в «Повести о Горе-Злочастии».

Когда, в «Повести о Горе-Злочастии», доведенный до последней ступени падения и оставленный всеми, задумал молодец покончить с собой, внезапно пришла ему в голову мысль, подсказанная Горем-Злочастием: «Когда у меня нет ничево, и тужить мне не о чем!» Запел молодец веселую напевочку, и тотчас же появились у него друзья, выручившие его из беды. Мысль автора — в том, что человек, лишенный всего, тем самым свободен и счастлив: «А в горе жить — некручинну быть». Человеческая личность ценна сама по себе. Эта мысль еще робко пробивается в литературе, но уже знаменует собой новый подход к явлениям.

Литература, которая создала одну из величественнейших систем, систему пышную и церемониальную, пришла к признанию ценности человеческой личности самой по себе, вне этой системы: обездоленного человека, человека в гуньке кабацкой и лапоточках, без денег, без положения в обществе, без друзей, находящегося во власти пороков. Автор сочувствует человеку даже тогда, когда он пропил с себя все, бредет неизвестно куда. Надо было сбросить с себя все, очнуться на голой земле с камушком под головой, чтобы в этом последнем падении обрести подлинное величие признания своей человеческой ценности.

«Повесть о Горе-Злочастии» вырывается за пределы своей эпохи, в каких-то отношениях она обгоняет XVIII в., ставит те же проблемы, что и литература русского реализма.

Церемониальные одежды скрывали национальные черты. Теплое сочувствие к падшему и извергнутому из общества человеку вывело литературу за пределы всех литературных условностей и этикетов.

Интерес к личности человека, который пробивался в отдельных случаях на протяжении всех веков и стал доминирующей чертой литературы XVII в., очень важен в литературном развитии. Литература перестала нести художественность только в своем величественном, но безликом целом. Персонализация литературного героя, сознание неповторимости человеческой личности и ее абсолютной ценности — ценности, независимой от ее положения в обществе, заслуг или нравственных добродетелей,— все это было связано с развитием индивидуальных авторских стилей, авторского начала и проявлением нового отношения к художественной целостности произведения.

* * *

Культурный горизонт мира непрерывно расширяется. Сейчас, в XX столетии, мы понимаем и ценим в прошлом не только классическую античность. В культурный багаж человечества прочно вошло западноевропейское средневековье, еще в XIX в. казавшееся варварским, «готическим» (первоначальное значение этого слова — именно «варварский»), византийская музыка и иконопись, африканская скульптура, эллинистический роман, фаюмский портрет, персидская миниатюра, искусство инков и многое, многое другое. Человечество освобождается от «европоцентризма» и эгоцентрической сосредоточенности на настоящем.

Глубокое проникновение в культуры прошлого и культуры других народов сближает времена и страны. Единство мира становится все более и более ощутимым. Расстояния между культурами сокращаются, и все меньше остается места для национальной вражды и тупого шовинизма. В этом величайшая заслуга и гуманитарных наук и самих искусств — заслуга, которая в полной мере будет осознана только в будущем.

Одна из насущнейших задач — ввести в круг чтения и понимания современного читателя памятники искусства слова Древней Руси. Искусство слова находится в органической связи с изобразительным искусством, с зодчеством, с музыкой, и не может быть подлинного понимания одного без понимания всех других областей художественного творчества Древней Руси. В великой и своеобразной культуре Древней Руси тесно переплетаются изобразительное искусство и литература, гуманистическая культура и материальная, широкие международные связи и резко выраженное национальное своеобразие.

1969

Своеобразие исторического пути русской литературы X—XVII веков[1]

Национальное своеобразие литературы, как известно, состоит не только в неких постоянных признаках содержания и формы, отличающих ее от других национальных литератур, в неких неизменных идеях, эмоциональном строе или моральных качествах, сопутствующих всем произведениям этой литературы.

Национальный характер — это и особенности исторического пути литературы, особенности ее развивающегося взаимоотношения с действительностью, особенности меняющегося положения литературы в обществе — ее общественной «позиции». Следовательно, для определения национального своеобразия литературы важны не только стабильные, неизменяемые моменты, ее общая характеристика, но и самый характер развития, характер отношений, в которые вступает литература; не только черты, присущие литературе как таковой, но и положение ее в культуре страны, ее взаимоотношение со всеми другими сферами человеческой деятельности. Отличительные особенности исторического пути литературы многое объясняют в ее национальном своеобразии и сами являются частью этого своеобразия.

Обычно черты национального своеобразия, взятые в их статике, служат оценивающими и «взвешивающими» литературу моментами. Всякая черта имеет точный смысл — и в своем происхождении и в своей функции, а потому не может служить материалом для суждения о достоинстве литературы. Детерминированность этих черт исключает их из сферы оценок. Сравнительные оценки в истории литературы возможны только там, где недостаточно выявлены происхождение, обусловленность и функции, связи оцениваемых фактов с остальным миром, где в той или иной мере предполагается индетерминированность, где факты абсолютизируются и изымаются из исторического процесса и исторического объяснения.

---

[1] Статья предлагает на обсуждение концепцию истории древней русской литературы четырехтомной «Истории русской литературы», подготовленной Пушкинским домом.

* * *

Мы называем древностью то, что далеко от нас во времени. «Древний мир»— античность, «древняя» русская литература — ее XI—XVII вв. Но если отвлечься от нас самих и считать не те годы, что отделяют нас от предмета, которым мы занимаемся, а только те годы, которые этот предмет изучения прожил сам, то, пожалуй, русскую литературу XI—XII вв. надо относить к ее младенческому периоду, а всю так называемую древнюю русскую литературу считать молодой. Жизнь есть жизнь, и она течет не в обратном направлении.

Это небольшое рассуждение принципиально важно, так как ниже я хочу рассмотреть жизнь русской литературы X—XVII вв., от ее рождения и до начала ее зрелых лет.

Русская литература — часть русской истории. Она отражает русскую действительность, но и составляет одну из ее важнейших сторон. Без русской литературы невозможно представить себе русскую историю и уж конечно русскую культуру.

И вот на что следует при этом обратить особое внимание. Человеческая история едина. Путь каждого народа «в своем идеале» сходен с путями других народов. Он подчинен общим законам развития человеческого общества. Это положение — одно из самых существенных завоеваний марксизма. Народы в своем «нормальном» развитии проходят через культурную стадию античности (соответствующей рабовладельческой формации), средневековья (соответствующего феодализму) и Возрожения (соответствующего ранней стадии развития капитализма). Я не касаюсь сейчас других эпох в истории культуры, но в отношении перечисленных следует сказать, что они общи всем народам, проходящим «полный», «нормальный» путь исторического развития.

Однако отдельные народы, как хорошо известно, могут миновать ту или иную историческую стадию. При этом культура в своем развитии использует опыт других народов. Это хорошо изложено Н. И. Конрадом в его книге «Запад и Восток» (М., 1966). Сходные мысли об использовании культурного опыта других народов при пропуске той или иной стадии исторического развития, но только на материале одной, болгарской литературы, высказывает Г. Д. Гачев в книге «Ускоренное развитие литературы» (М., 1964).

Литература раннего феодализма

Как хорошо показал Б. Д. Греков — создатель советской концепции развития русской истории X—XVII вв., как и большинство других народов Европы, Русь миновала рабовладельческую формацию. Поэтому Русь не знала античной стадии в развитии своей культуры. Этот огромной важности исторический факт не

был до сих пор достаточно осмыслен историками русской культуры и историками русской литературы в частности. Непосредственно от общинно-патриархальной формации восточные славяне перешли к феодализму. Этот переход совершился необыкновенно быстро на огромной территории, населенной восточнославянскими племенами и различными угро-финскими народностями.

Отсутствие той или иной стадии в историческом развитии требует своей «компенсации», восполнения. Помощь обычно приходит от идеологии, от культуры, черпающих при этих обстоятельствах свои силы в опыте соседних народов. Появление литературы, и притом литературы для своего времени высоко совершенной, могло осуществиться только благодаря культурной помощи соседних стран — Византии и Болгарии. При этом я хочу подчеркнуть особое значение культурного опыта Болгарии. Регулярная письменность и литература в Болгарии явились на столетие раньше в сходных условиях: Болгария также не знала в основном рабовладельческой формации и усвоила культурный опыт той же Византии. Разумеется, я имею в виду не территорию Болгарии, где различные народы сменяли друг друга и где рабовладельческая формация существовала, а страну, населенную болгарами, у которых рабства не было, как и на Руси. Болгария совершила усвоение византийской культуры в обстоятельствах, близких тем, которые создались затем на Руси при усвоении ею византийской и болгарской культуры; Русь получила византийский культурный опыт не только в его непосредственном состоянии, но и в «адаптированном» Болгарией виде, приспособленном к нуждам феодализирующегося общества.

И еще одна черта византийско-болгарской культуры имела существеннейшее значение для ее «трансплантации» на Русь. Византия и византийская культура отличались многонациональным характером. Византийская культура создавалась во всех средиземноморских и черноморских районах от Кавказа на Востоке и до Сицилии и Венеции на Западе. Она не была национально единой и национально ограниченной. Древнеболгарская культура X века, положившая начало собственно болгарской, также не была узконациональной. Проповедь Кирилла и Мефодия была обращена ко всему славянству, она не ограничивалась непосредственными нуждами Моравии и Болгарии, не замыкалась в национальных интересах. Широкий взгляд на судьбы человечества характеризует всех первых южнославянских писателей.

Древнеболгарская литература не ограничилась темами, связанными только с местным, болгарским укладом жизни, с местными политическими волнениями своей эпохи. Она очень быстро стала литературой зрелой, «взрослой», философски глубокой и сложной, учитывающей многовековый опыт многонациональной византийской литературы, в создании которой в свое время сыграли заметную роль и сами славяне.

В этом сочетании собственно болгарских и общечеловеческих тем — национальное своеобразие древнеболгарской литературы. Болгарские писатели обращаются не только к болгарским читателям, а ко всем людям, ко всем народам. И при этом их не покидает уверенность, что они пишут на языке, понятном для всех славян.

Древнеболгарские литературные памятники говорят о деятелях Болгарии как о деятелях всего славянства и о просвещении славян как о факте распространения христианства на весь мир. Болгарское самосознание, необыкновенно интенсивное для народа, только что выступившего на мировую арену, не отделяло Болгарию от всей вселенной, не замыкало болгарский народ в его узконациональных политических и культурных интересах, а было преисполнено живой уверенности в общемировом значении Болгарии. Мы так привыкли к этой удивительной черте древнеболгарской литературы, что перестали ее замечать и придавать ей значение.

Между тем именно эта черта характерна не только для памятников письменности, но и для всей деятельности Кирилла и Мефодия. Она отразилась в Пространном житии Кирилла и в Пространном житии Мефодия, в кратком житии Кирилла, в житиях Наума, в сочинениях Климента Охридского, Константина Преславского — в его Учительном Евангелии, Азбучной молитве, Прогласе. Эта же черта характерна для сочинения Черноризца Храбра о письменах.

Личность Кирилла-Константина и личность Мефодия как нельзя лучше соответствовали не только их исторической миссии, но миссии всей древнеболгарской культуры.

К своей общеславянской и, больше того, общеевропейской деятельности Кирилл-Константин был хорошо подготовлен; помимо болгарского и греческого он знал латинский, еврейский и арабский языки. По-видимому, в начале 50-х годов он ездил с религиозной миссией в Болгарию, был в Сирии, путешествовал к хазарам, был в Крыму — в Херсонесе. Он не был только болгарским деятелем — он проповедовал в Моравии и Паннонии.

Распространение христианства Кириллом-Константином и Мефодием и их учениками не было омрачено попытками установить чье бы то ни было политическое господство. Их проповедь была апостолической. Она была связана с переездами из страны в страну. Литературный язык их сочинений, ставший затем церковным и литературным языком южных и восточных славян, а также румын, присоединял к болгарской основе отдельные местные черты и латинизмы.

Широта и открытый характер древнеболгарской культуры способствовали ее восприятию в других славянских странах. Древнеболгарская культура легла в основу культур других православных славянских и некоторых неславянских стран. И в этом ее огромное общеславянское и общеевропейское значение.

Роль древнеболгарского духовенства может быть сравнена с ролью ирландских монахов незадолго до этого. Культурный уровень ирландской церкви с конца IV и по VIII в. был наивысшим в Европе после Византии. Ирландские монахи добирались до Исландии и переходили на европейский континент, устанавливали связи даже с Египтом, разнося христианство, основывая монастырские культурные центры. Они в значительной мере создали «каролингский Ренессанс». Но отличие ирландских монахов от древнеболгарского духовенства в том, что ирландцы были сосредоточенными энтузиастами отречения от мира. Древнеболгарское духовенство было гораздо более «светским» и широким по своему духу.

Появление литературы такого высокого уровня, как литература древнеболгарская, кажется почти чудом. Поражают быстрота ее формирования и глубина ее общечеловеческого содержания, сложность выражаемых ею идей.

Чудо объясняется не только гениальностью Кирилла и Мефодия — оно объясняется прежде всего тем, что болгарский народ оказался способен все это воспринять. А способность к восприятию воспиталась в болгарском народе потому, что Болгария издавна была территорией великих культур и соседствовала с самыми просвещенными народами тогдашней Европы.

Болгарская литература восприняла многонациональные культурные традиции Византии. Вместе с тем сама почва Болгарии была напоена культурными соками античной Греции и Рима, фракийских племен, а также отдельных племен Азии и Европы. В Болгарии скрещивались пути военных походов и широкие дороги переселения народов. Болгария была страной, которая уже в силу одного своего географического и этнографического положения не могла иметь резко обозначенных и неопреодолимых национальных границ.

Древнеболгарская литература служила посредницей в знакомстве других южно- и восточнославянских литератур с литературными произведениями Византии. Ведь не только переводы на русский, сербский языки, но и переводы на древнеболгарский язык с греческого распространяли произведения византийской литературы, которая в свою очередь очень часто служила посредницей своими переводами с арамейского, сирийского и т. д. Но больше всего, создав литературу, общую для всех стран православного славянства, Болгария способствовала общению между собой всех православных славянских стран. Это было бы невозможно без общего литературно-церковного языка, болгарского в своей основе. Сколько бы ни возражали против этого, приводя отдельные факты непонимания писцами языка других славянских стран, нельзя отрицать, что язык «высокой», церковной литературы был понятен во всех странах православного славянства. Если не понимался язык другой восточно- и южнославянской страны, то

только в том случае, когда он был сильно осложнен местными чертами, был языком местным, близким к разговорному, а не литературным. Древнеболгарская литература легла в основу некоей общей для всех южных и восточных славянских народов литературы. Образовались своеобразные литература-посредник и язык-посредник. «Посредник» не между Византией и славянством, а между всеми православными славянскими народами. Славянские народы, на юге и востоке в первую очередь, нашли между собой общий язык и совместно стали трудиться над продолжением и развитием подаренной им общей литературы. Роль Болгарии отнюдь не сводится только к роли «первоначального толчка» в развитии культуры-посредника. Ее творческое участие в развитии культуры-посредника было всегда очень активным, постоянным, а порой вновь и вновь основополагающим.

Действительно, до самого XVIII в. у народов православного славянства существовала обширная общая литература и общий литературно-церковный язык. Язык создавал свои местные, национальные модификации, но вместе с тем он все время как бы обращался вспять — к своим традиционным древнеболгарским формам и лексическому составу. Благодаря этой «оглядке назад» и постоянному обмену памятниками, рукописями славянские народы сохраняли совершенную систему общения между собой на самом высоком интеллектуальном уровне. Литература-посредник имела в своем составе не десятки, а сотни общих для всех южных и восточных славян памятников.

Важно отметить, что из Византии родственные наднациональные тенденции передались и в древнерусскую литературу. Последняя также способна была осознавать интересы человечества и всего христианства, восприняла этот же болгарский и «византийский» дух. Правда, эта тенденция в древнерусской литературе была затушевана рядом других не менее важных черт. Древнерусская литература при всем ее несравненном богатстве не выполняла и не должна была выполнять той же исторической миссии, которую с таким успехом осуществила древнеболгарская литература — и в отношении своей страны, и в отношении всего славянства. Однако в русской литературе ее «общеевропейскость» и общечеловечность в силу ряда благоприятных исторических причин дожила до нового времени. Именно эта черта русской культуры определила успех петровских реформ и резкий поворот в XVIII в. всей русской культуры к Западной Европе.

* * *

Быстрый рост древнерусской литературы в первые века ее существования был обусловлен исторической потребностью в литературе, вызванной тем, что переход от общинно-патриархального строя непосредственно к феодализму, минуя рабовладельче-

скую стадию, резко повысил роль идеологической помощи в развитии общества.

Существеннейшее значение имела близость древнерусского языка к древнеболгарскому, отсутствие труднопреодолимого языкового барьера. Памятники письменности не только переводились на Руси, но непосредственно переносились на Русь в рукописях из Болгарии. Столетний опыт Болгарии, собственный и переданный из Византии, непосредственно вошел в состав русской культуры.

Необходимость в ускоренном развитии культуры создала на Руси высокую усвояемость культурных явлений Византии и Болгарии. Дело не только в потребностях, но и в том еще, что древнерусская культура в X и XI вв. в силу своей гибкой молодости обладала острой одаренностью к усвоению чужого опыта, повышенной «растворяющей способностью». Отсутствие глубоких традиций классовой культуры при бурном развитии классовых отношений заставляло русское общество впитывать и растворять чужие элементы классовой культуры и создавать свои собственные. Усвоение чужого шло так же интенсивно, как и построение своего. Пришедшая со стороны литература болгар в ее переводной (с греческого) и оригинальной болгарской части должна была перестроить свою жанровую систему. Эта перестройка осуществлялась в двух направлениях: в направлении отбора тех жанров, которые были необходимы, и в направлении создания новых жанров. Первое делалось уже при самом переносе литературных произведений в Древнюю Русь, второе требовало длительного времени и заняло несколько столетий. Создание новых жанров не только должно было ответить потребностям русской действительности вообще, но и тем потребностям, которые постоянно возникали вновь с изменением этой действительности, с появлением новых общественных ситуаций.

Возникновение новых жанров и изменение старых — одна из самых важных линий в развитии русской литературы X—XVII вв.

Небольшая, но важная оговорка. Обычно в историях древней русской литературы ее возникновение относится к XI в., но отсчет этот ведется с момента создания первых известных нам оригинальных произведений. Между тем древнерусская литература возникает с появлением первых литературных произведений — независимо от того, были ли они оригинальные, заимствованные из болгарской литературы или переводные. В широкой исторической перспективе при рассмотрении процессов образования литературы важен самый факт появления литературных произведений, а появление это относится, конечно, ко времени проникновения на Русь христианства с его потребностью в богослужебных книгах, содержащих тексты для песнопения и чтения в церкви.

Было бы неправильно думать, что система византийских жанров была целиком воспринята на Руси. Жанры были перенесены, но далеко не все. Византийская система была перенесена на Русь

в своеобразно «укороченном» виде. Потребовались только те жанры, которые были непосредственно связаны с церковной жизнью, и жанры общемировоззренческие, отвечавшие новому отношению людей к природе.

И. П. Еремин в свое время предположил, что на Русь были перенесены только те произведения византийской литературы, которые были созданы на той же стадии общественного развития, на которой находилась и Русь в X—XIII вв., т. е., по его соображениям, произведения ранневизантийской литературы или раннехристианской[1]. Это его соображение методологически очень важно; важно отметить значение той стадии общественного развития, на которой и для которой созданы произведения литературы. Литературные произведения не безразличны к той действительности, которую они призваны обслуживать. Но вместе с тем, несмотря на свою методологическую прогрессивность, соображения И. П. Еремина в применении к конкретному материалу неверны по существу. Раннехристианская или ранневизантийская литературы вовсе не одностадиальны литературе Древней Руси. Имеется существенное различие в характере нарождающегося феодализма там и тут, в характере общества, переходящего к феодализму из рабовладельческой формации и имеющего за своими плечами колоссальный опыт античной литературы и философии (произведения отцов церкви), и общества, переходящего к феодализму непосредственно из общинно-патриархальной формации, имеющего в качестве собственного наследия только фольклор, только примитивный опыт языческой религии, только ограниченную культуру устных воинских, вечевых и судебных речей и т. д.

Поэтому перенос на Русь ранневизантийских произведений объясняется вовсе не тем, что они «стадиально» были более близки потребностям восточных славян в X—XIII вв., а тем, что именно они, произведения отцов церкви, связанные с периодом установления церковного обряда и регламентацией церковной жизни, были практически нужны для молодой христианской церкви на Руси — нужны для выполнения функций культа. Поэтому наряду с ними на Русь проникали и поздневизантийские памятники — в тех случаях, когда они тоже были необходимы.

Сложнее обстоит вопрос о переносе на Русь той системы, которая успела за вековой период образоваться в Болгарии. Можно было бы предположить, что именно эта система была перенесена на Русь целиком. Исходное соображение для этого предположения следующее: Русь находилась на той же стадии общественного и культурного развития, что за столетие перед тем Болгария, которая, так же как и Русь, не имела рабовладельческой формации, соответствующей античности в культурном развитии. И действительно, между сохранившимися жанрами древне-

[1] *Еремин И. П.* Литература Древней Руси. С. 9—17.

болгарской литературы и сохранившимися жанрами древнерусской литературы имеется большое сходство. Если в литературе Руси исключить все те жанры, которые образовались в ней под влиянием чисто местных потребностей (об этих жанрах мы скажем в дальнейшем), то остаток будет равняться сохранившимся жанрам древнеболгарской литературы. Но вот вопрос: действительно ли сохранившиеся произведения болгарской литературы X—XIII вв. дают полное представление о системе жанров древнеболгарской литературы этого периода? Думаю, что нет.

Дело в том, что произведения древнеболгарской литературы в силу тяжелых исторических обстоятельств, в которых протекала жизнь болгарского народа, сохранились по преимуществу не в Болгарии, а у других славянских народов — в их рукописных собраниях и в их рукописной традиции. Поэтому произведения, связанные с местными, национальными интересами болгарского народа, например произведения исторические, публицистические, произведения, так или иначе интересные только для болгар, легко могли исчезнуть бесследно. Историки древнеболгарской литературы, обратившие внимание на литературное значение исторических надписей (хана Омуртага, хана Маламира) и именника протоболгарских ханов и включившие их в историю древнеболгарской литературы, глубоко правы: эти надписи свидетельствуют о развитом историческом сознании, при котором существование произведений по родной истории было весьма вероятным.

Легко предположить поэтому, что древнеболгарская литература дошла до нас только в своей общехристианской части, только в той части своей системы, где были представлены жанры, важные для других славянских литератур. Иными словами, и древнеболгарская, перенесенная на Русь, жанровая система была «укороченной».

Итак, ни одна из систем жанров не была перенесена на Русь полностью. Поэтому потребности в восполнении жанровой системы были обусловлены неполнотой этих систем. Но самая основная причина необходимости появления новых жанров, отсутствовавших среди перенесенных на Русь, была не столько в потребностях полноты системы, сколько в потребностях древнерусской действительности. Обратимся к этим последним.

Жанры средневековой русской литературы были тесно связаны с их употреблением в быту — светском и церковном. В этом их отличие от жанров новой литературы, образующихся и развивающихся не столько из потребностей обихода, сколько из потребностей самой литературы и действительности.

В средние века все искусства, и в их числе литература, носили прикладной характер[1].

---

[1] См.: *Huizinga J.* The Waning of the Middle Ages. Penguine Books. 1965. P. 233—237.

Богослужение требовало определенных жанров, предназначенных для определенных же моментов церковной службы. Некоторые жанры имели свое назначение в сложном монастырском быту. Даже келейное чтение имело жанровую регламентацию. Отсюда несколько типов житий, несколько типов церковных песнопений, несколько типов книг, регламентирующих богослужение, церковный и монастырский быт, и т. д. В жанровую систему входили даже такие жанрово не повторяющиеся произведения, как служебные евангелия, различные палеи и паремийники, апостольские послания и пр.

Уже из этого беглого и крайне обобщенного перечисления церковных жанров ясно, что часть из них могла развивать в своих недрах новые произведения (например, жития святых, которые должны были создаваться в связи с новыми канонизациями), а часть жанров была строго ограничена существующими произведениями и создание новых произведений в их пределах было невозможно. Однако и те и другие не могли изменяться: формальные признаки жанров были строго регламентированы особенностями их употребления и внешними традиционными признаками (например, обязательные девять частей канонов и их обязательное соотношение с ирмосами).

Несколько менее стеснены внешними формальными и традиционными требованиями были «светские» жанры, пришедшие к нам из Византии и Болгарии. Эти «светские» жанры (я беру слово «светские» в кавычки, так как, по существу, они были тоже церковными по содержанию, а «светскими» они были только по их назначению) не связывались с определенным употреблением в быту и поэтому были более свободными в своих внешних, формальных признаках. Я имею в виду такие познавательные жанры, как хроники, апокрифические рассказы (они очень различны по форме), и большие исторические повествования как «Александрия», «Повесть о разорении Иерусалима» Иосифа Флавия, отчасти «Девгениево деяние» и т. д.

Обслуживая регламентированный средневековый быт, жанровая система литературы, перенесенная на Русь из Византии и Болгарии, не удовлетворяла, однако, всех потребностей в художественном слове. Первым обратил внимание на это обстоятельство Р. Ягодич в своем докладе на IV Московском международном съезде славистов в 1958 г.[1] В частности, Р. Ягодич указал на недостаточность развития лирики и лирических жанров.

На следующем международном съезде славистов (в 1963 г. в Софии) в своем докладе о жанровой системе Древней Руси я высказал предположение, что этот недостаток отчасти

---

[1] Wiener Stavistisches Jahrbuch. 1957/58. Bd 6. S. 113—137.

объясняется тем, что потребности в лирике и развлекательных жанрах удовлетворялись системой фольклора [1]. Система книжных жанров и система устных жанров как бы дополняли друг друга. При этом система устных жанров, не охватывая собой потребностей церкви, была тем не менее относительно цельной, могла носить самостоятельный и всеобщий характер, заключала лирические и эпические жанры.

Грамотные верхи феодального общества имели в своем распоряжении и книжные и устные жанры. Неграмотные народные массы удовлетворяли свои потребности в художественном слове с помощью более универсальной, чем книжная, устной системы жанров. Книжность была только отчасти доступна народным массам через богослужение, а во всем остальном они были и исполнителями и слушателями фольклора.

Необходимо, однако, обратить внимание на следующее: жанровая система фольклора в средние века, по моему убеждению, была, так же как и литературная система жанров, тесно связана с обслуживанием быта. По существу, весь средневековый фольклор был обрядовым. Обрядовыми были не только все лирические жанры (разные типы свадебных песен, похоронных, праздничных и т. д.), но и эпические. Былины и исторические песни выросли из прославлений умерших или героев, оплакиваний военных поражений и других общественных бедствий. Сказки произносились в определенные бытовые моменты и могли иметь магические функции. Только в XVIII и XIX вв. часть эпических жанров освободилась от обязательности их исполнения в определенной бытовой обстановке (былины, исторические песни, сказки). В средние же века весь быт был тесно связан с обрядом, и обряд определял собой жанры, в том числе и фольклорные,— их употребление и их формальные особенности.

Литературно-фольклорная жанровая система русского средневековья была в отдельных своих частях более жесткой, в других — менее жесткой, но если ее брать в целом,— она была очень традиционной, сильно формализованной, мало меняющейся. В значительной мере это зависело от того, что система эта была по-своему церемониальной, тесно зависящей от обрядового ее употребления.

Чем более она была жесткой, тем настоятельнее она подвергалась изменению в связи с переменами в быте, в обрядах и в требованиях применения. Она была негибкой, а следовательно — ломкой. Она была связана с бытом, а следовательно — должна была реагировать на его изменения. Связь с бытом была настолько тесной, что все изменения общественных потребностей и быта должны были отражаться в жанровой системе.

---

[1] *Лихачев Д. С.* Система литературных жанров Древней Руси // Славянские литературы: Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963). М., 1963; *его же.* Поэтика древнерусской литературы. М., Л., 1967. С. 40—66.

Говоря об этих изменениях, первое, на что следует обратить внимание,— это появление резкого несоответствия между светскими потребностями феодализирующегося в XI—XIII вв. общества и той системой литературных и фольклорных жанров, которая должна была эти новые потребности удовлетворять.

Система фольклорных жанров, достаточно определенная, была приспособлена по преимуществу для удовлетворения потребностей языческого родового общества. В ней не было еще жанров, в которых могли бы отражаться потребности христианской религии. В ней не было также жанров, которые отражали бы потребности феодализирующейся страны. Однако русским светским потребностям не могла полностью ответить и жанровая система византийской литературы, относящаяся в основном к более поздней стадии развития феодального общества. Вот почему уже с самого начала на Русь была перенесена не вся жанровая система византийской литературы, а только часть жанров: в первую очередь те, что были тесно связаны с христианским культом. Гораздо более отличными от византийских были светские потребности в литературе.

В чем же заключались эти потребности светского общественного быта Древней Руси XI—XIII вв.? В княжение Владимира I Святославича окончательно оформилось огромное раннефеодальное государство восточных славян. Это государство, несмотря на свои большие размеры, а может быть, отчасти именно вследствие этих своих размеров, не имело достаточно прочных внутренних связей. Экономические связи, в частности торговые, были слабы. Еще слабее было военное положение страны, раздираемой усобицами князей, которые начались сразу же после смерти Владимира I Святославича и продолжались вплоть до татаро-монгольского завоевания. Система, с помощью которой киевские князья стремились удержать единство власти и оборонять Русь от непрерывных набегов кочевников, требовала высокой патриотической сознательности князей и народа. На Любечском съезде 1097 г. был провозглашен принцип «Пусть каждый князь владеет землей своего отца». При этом князья обязались помогать друг другу в военных походах в защиту родной земли и слушать старшего. В этих условиях главной сдерживающей силой, противостоящей возрастающей опасности феодального дробления страны, явилась сила моральная, сила патриотизма, сила церковной проповеди верности. Князья постоянно целуют крест, обещая помогать и не изменять друг другу.

Раннефеодальные государства вообще были очень непрочными. Единство государства постоянно нарушалось раздорами феодалов, отражавшими центробежные силы общества. Чтобы удержать единство, требовались высокая общественная мораль, высокое чувство чести, верность, самоотверженность, развитое патриотическое самосознание и высокий уровень словесного искусства —

жанров политической публицистики, жанров, воспевающих любовь к родной стране, жанров лиро-эпических.

Единство государства, при недостаточности связей экономических и военных, не могло существовать без интенсивного развития личных патриотических качеств. Нужны были произведения, которые ясно свидетельствовали бы об историческом и политическом единстве русского народа. Нужны были произведения, которые активно выступали бы против раздоров князей. Поражающей особенностью древнерусской литературы этого периода является сознание единства всей Русской земли без каких-либо племенных различий.

Для распространения этих идей было недостаточно одной литературы. Помощь церкви была в этих условиях так же важна, как и помощь литературы. Создается культ святых братьев князей Бориса и Глеба, безропотно подчинившихся руке убийц, подосланных их братом Святополком Окаянным. Создается политическая концепция, согласно которой все князья — братья, происходят от трех братьев — Рюрика, Синеуса и Трувора [1].

Эти особенности политического быта Руси были отличны от того политического быта, который существовал в Византии и Болгарии. Идеи единства были отличны уже по одному тому, что они касались Русской земли, а не Болгарской или Византийской. Нужны были поэтому собственные произведения и собственные жанры.

Вот почему, несмотря на наличие двух взаимодополняющих систем жанров — литературных и фольклорных, русская литература XI—XIII вв. находилась в процессе жанрообразования. Разными путями, из различных корней постоянно возникают произведения, которые стоят особняком от традиционных систем жанров, разрушают их либо творчески объединяют.

В результате поисков новых жанров в русской литературе и, я думаю, в фольклоре появляется много произведений, которые трудно отнести к какому-нибудь из прочно сложившихся традиционных жанров. Они стоят вне жанровых традиций.

Ломка традиционных форм вообще была довольно обычной на Руси. Дело в том, что новая, явившаяся на Русь культура была хотя и очень высокой, создав первоклассную «интеллигенцию», но эта культура налегла тонким слоем, слоем хрупким и слабым. Это имело не только дурные последствия, но и хорошие: образование новых форм, появление внетрадиционных произведений было этим очень облегчено. Все более или менее выдающиеся произведения литературы, основанные на глубоких внутренних потребностях, вырываются за пределы традиционных форм.

---

[1] См. подробнее: *Лихачев Д. С.* Некоторые вопросы идеологии феодалов в литературе XI—XIII веков // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1954. Т. 10. С. 76—91.

В самом деле, такое выдающееся произведение, как «Повесть временных лет», не укладывается в воспринятые на Руси жанровые рамки. Это не хроника одного из византийских типов.

Как я предположил в свое время[1], жанр летописи возник в первой четверти XI в. на основе сборника житий первых русских святых, условно названного мной «Сказанием о первоначальном распространении христианства на Руси». Концепция эта вызвала возражения некоторых историков, указывавших, что исторические записи могли возникнуть и раньше. Однако речь шла у меня не о возникновении исторических записей, а только о появлении жанра летописания. Аналогичное положение было и в Чехии[2].

В дальнейшем в состав летописи входят отдельные исторические повествования, также не имеющие аналогий в литературах византийско-славянского круга.

«Повесть об ослеплении Василька Теребовльского»— это тоже произведение вне традиционных жанров. Оно не имеет жанровых аналогий в византийской литературе, тем более в переводной части русской литературы.

Ломают традиционные жанры произведения князя Владимира Мономаха: его «Поучение», его «Автобиография», его «Письмо к Олегу Святославичу».

Вне традиционной жанровой системы находятся «Моление» Даниила Заточника, «Слово о погибели Русской земли», «Похвала Роману Галицкому» и многие другие замечательные произведения древней русской литературы XI—XIII вв. Это типично именно для этого времени. В дальнейшем, в XIV—XVI вв., литературные произведения укладываются в установившиеся жанры, традиционно воспринятые из византийской литературы и вновь созданные на Руси.

Таким образом, для XI—XIII вв. характерно, что многие более или менее талантливые произведения выходят за традиционные жанровые рамки. Они отличаются младенческой мягкостью и неопределенностью форм. Новые жанры образуются по большей части на стыке фольклора и литературы. Такие произведения, как «Слово о погибели Русской земли» или «Моление» Даниила

---

[1] *Лихачев Д. С.* Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947. С. 58—75.

[2] О. Кралик пишет: «В истории чешской и русской культуры есть сходство, которое сразу бросается в глаза: в начале XII в. и в Киеве, и в Праге появляются крупные летописные памятники. На Руси создается окончательная редакция «Повести временных лет», а в Чехии декан Пражского капитула Козьма пишет свою «Хронику чехов». Вряд ли можно утверждать, что и в предшествующий период историография обоих народов развивалась параллельно, но все же можно, пожалуй, наметить общие черты. Важнейшее сходство, как мне кажется, состоит в том, что и на Руси, и в Чехии развитие шло от легенды, жития к летописи, хронике в прямом смысле слова» (*Кралик О.* Повесть временных лет и легенда Кристиана о святых Вячеславе и Людмиле // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1963. Т. 19. С. 191).

Заточника, в жанровом отношении — полулитературные-полуфольклорные. Возможно даже, что зарождение новых жанров происходит в устной форме, а потом уже закрепляется в литературе.

Типичным мне представляется образование нового жанра в «Молении» Даниила Заточника. В свое время я писал о том, что это произведение скоморошье. Скоморохи Древней Руси были близки к западноевропейским жонглерам и шпильманам. Близки были и их произведения. «Моление» Даниила Заточника посвящено профессиональной скоморошьей теме. В нем скоморох Даниил выпрашивает «милость» у князя. Для этого он восхваляет сильную власть князя, его щедрость и одновременно стремится возбудить жалость к себе, расписывая свои несчастья и пытаясь рассмешить слушателей своим остроумием.

Но «Моление» Даниила Заточника — это не просто запись скоморошьего произведения. В нем есть и элементы книжного жанра — сборника афоризмов.

Одним из излюбленных чтений в Древней Руси были сборники афоризмов: «Стословец Геннадия», разного вида «Пчелы», частично — «азбуковники». Афористическая речь вторгалась в летопись, в «Слово о полку Игореве», в «Поучение» Владимира Мономаха. Цитаты из Священного писания (и чаще всего из Псалтири) тоже употреблялись как своего рода афоризмы.

Любовь к афоризмам типична для средневековья. Она была тесно связана с интересом ко всякого рода эмблемам, символам, девизам, геральдическим знакам — к тому особого рода многозначительному лаконизму, которым были пронизаны эстетика и мировоззрение эпохи феодализма.

В «Молении» подобраны афоризмы, близкие к скоморошьим шуткам. В них есть элементы той «смеховой культуры», которая была столь типична для народных масс средневековья[1]. Автор «Моления» издевается над «злыми женами», иронически перефразирует Псалтирь, в шутовской форме подает советы князю и т. д. «Моление» искусно соединяет в себе жанровые признаки скоморошьего балагурства и книжных сборников афоризмов.

Другой тип произведения, гораздо более серьезного, но вышедшего из той же среды княжеских певцов, представляет собой «Слово о полку Игореве».

«Слово о полку Игореве» принадлежит к числу книжных отражений раннефеодального эпоса. Оно стоит в одном ряду с такими произведениями, как немецкая «Песнь о Нибелунгах», грузинский «Витязь в тигровой шкуре», армянский «Давид Сасунский» и т. д. Но особенно много общего в жанровом отношении у «Слова о полку Игореве» с «Песнью о Роланде».

---

[1] См.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Автор «Слова о полку Игореве» причисляет свое произведение к числу «трудных повестей», т. е. к повествованиям о военных деяниях (ср. «chansons de geste»).

О близости «Слова о полку Игореве» и «Песни о Роланде» писали многие русские и советские ученые — Полевой, Погодин, Буслаев, Майков, Каллаш, Дашкевич, Дынник и Робинсон. Однако прямой генетической зависимости «Слова» от «Песни о Роланде» нет. Может быть отмечена только общность жанра, возникшего в сходных условиях раннефеодального общества.

Но между «Словом о полку Игореве» и «Песнью о Роланде» есть и существенные отличия. Эти различия не менее важны для истории раннефеодального эпоса Европы, чем сходства.

В свое время я уже неоднократно писал о том, что в «Слове» соединены два фольклорных жанра — «слава» и «плач», прославление князей и оплакивание печальных событий. В самом «Слове» и «плачи» и «славы» упоминаются неоднократно. И в других произведениях Древней Руси мы можем заметить то же соединение «слав» в честь князей и «плача» по погибшим. Так, например, близкое по ряду признаков к «Слову о полку Игореве» «Слово о погибели Русской земли» представляет собой соединение «плача» о гибнущей Русской земле со «славой» ее могучему прошлому.

Это соединение в «Слове о полку Игореве» жанра «плачей» с жанром «слав» не противоречит тому, что «Слово о полку Игореве» как «трудная повесть» близка по своему жанру к «chansons de geste». «Трудные повести», как и «chansons de geste», принадлежали к новому жанру, очевидно соединившему при своем образовании два более древних жанра — «плачей» и «слав». «Трудные повести» оплакивали гибель героев, их поражение и восхваляли их рыцарские доблести, их верность и их честь.

Как известно, «Песнь о Роланде» не есть простая запись устного фольклорного произведения. Это книжная обработка устного произведения. Во всяком случае такое соединение устного и книжного представляет текст «Песни о Роланде» в известном Оксфордском списке.

То же самое мы можем сказать и о «Слове о полку Игореве». Это — книжное произведение, возникшее на основе устного. В «Слове» органически слиты фольклорные элементы с книжными.

Характерно при этом следующее. Больше всего книжные элементы сказываются в начале «Слова». Как будто бы автор, начав писать, не мог еще освободиться от способов и приемов литературы. Он недостаточно еще оторвался от письменной традиции. Но по мере того как он писал, он все более и более увлекался устной формой. С середины своего произведения он уже не пишет, а как бы записывает некое устное произведение. Последние части «Слова», особенно «плач Ярославны», почти лишены книжных элементов. Перед нами памятник, в котором фольклор вторгается

в литературу, выхватывает его из системы литературных жанров, но не вводит в систему жанров фольклора. В нем есть близость к народным «славам» и «плачам», но по своему динамическому решению он приближается к сказке. Это произведение, исключительное по своим художественным достоинствам, но его художественное единство достигается не традиционностью, как это было обычным в средневековье, а нарушениями этой традиции, отказом от следования какой-либо устоявшейся системе жанров, объясняющимися воздействием действительности и влиянием сильной творческой индивидуальности автора.

Несмотря на то, что переводная литература и литература оригинальная составляли единую систему, в которой оригинальные произведения как бы восполняли своей отзывчивостью на русскую действительность недостаточную связь с ней переводных, оригинальные произведения заметно отличались от переводных и по своему художественному строению.

Переводные произведения гораздо чаще, чем оригинальные древнерусские, представляли собой законченные сюжетные повествования, в которых литературный интерес преобладал над историческим. Древнерусские же оригинальные произведения, напротив, по преимуществу сосредоточивали свой интерес на историческом: стремились запечатлеть факты биографии святого или исторические события. В связи с этим переосмыслялось и понимание переводных произведений: как историческое повествование воспринималась «Александрия», как географическое — «Повесть об Индийском царстве», а поэма «О Дигенисе Акрите» при переводе была переделана в повесть. Характерно также полное различие повествований в переводных хрониках и в древнерусских летописях. В хронике гораздо большее значение, чем в летописях, придавалось занимательности; здесь — развитая сюжетность, короткие сюжетные рассказы, иногда с назидательным содержанием. Характерный пример — «Хроника Иоанна Малалы», в которой отдельные рассказы о событиях стремятся к занимательности, иногда сочетающейся с назидательностью. Русская летопись только в своей начальной части имеет подобные более или менее законченные рассказы, и то только потому, что в них отразились фольклорные сюжеты и устные предания.

Характерно также, что переводные притчи обрастали историческими деталями и становились рассказами о реально бывшем.

Таким образом, тонкий слой традиционных жанров, перенесенных на Русь из Византии и Болгарии, все время ломался под влиянием острых потребностей действительности. В поисках новых жанров древнерусские книжники в XI—XIII вв. часто обращались к фольклорным жанрам, но не переносили их механически в книжную литературу, а создавали новые из соединения книжных элементов и фольклорных.

В этой обстановке интенсивного жанрообразования некоторые произведения оказались единичны в жанровом отношении («Моление» Даниила Заточника, «Поучение», «Автобиография» и «Письмо к Олегу Святославичу» Владимира Мономаха), другие — получили устойчивое продолжение (Начальная летопись — в русском летописании, «Повесть об ослеплении Василька Теребовльского»— в последующих повестях о княжеских преступлениях), третьи — имели лишь отдельные попытки продолжить их в жанровом отношении («Слово о полку Игореве»—в «Задонщине»).

Отсутствие строгих жанровых рамок способствовало появлению многих своеобразных и высокохудожественных произведений.

Впоследствии процесс жанрообразования возобновился в XVI в. и протекал довольно интенсивно в XVII в.

В домонгольской литературе существовали крупные достижения, которые затем были утрачены и которые вновь нужно было восстанавливать в правах. «Повесть временных лет» была остросюжетным повествованием, особенно в своей вступительной части. Впоследствии летопись распалась на отдельные погодные записи. Были летописи, посвященные отдельным князьям, носившие характер истории княжения (Летописец Даниила Галицкого). В дальнейшем такого рода истории княжений и царствований появляются лишь в XVI в. «Автобиография» Владимира Мономаха предвосхитила на несколько веков вперед появление автобиографий в XVII в.

Признаком высокого литературного развития, сознательного отношения к стилистическим приемам и появления индивидуальной манеры служит та полемика, которая время от времени возникала в Киевской Руси по литературным вопросам. Так, из послания Климента Смолятича к пресвитеру Фоме мы узнаем, что последний упрекал Климента в том, что тот опирался в своих сочинениях не на отцов церкви, а на Гомера, Платона и Аристотеля.

В «Слове о полку Игореве» мы имеем указание и на другую полемику: автора «Слова» со своим предшественником Бояном, манера которого казалась автору «Слова» устаревшей.

Процессы жанрообразования способствовали интенсивному использованию в этот период опыта фольклора (в «Повести временных лет» и других летописях, в «Слове о полку Игореве», в «Слове о погибели Русской земли», в «Молении» и «Слове» Даниила Заточника и т. д.).

Уровень индивидуализации стиля был также в древнерусский период сравнительно более высоким, чем в ближайшие последующие столетия. Наконец, незакончившийся период жанрообразования создавал довольно высокий уровень и в «секторе свободы».

Чем можно объяснить, что литература XI—XIII вв. во многом как бы предвосхищала будущее развитие древнерусской литературы? Я думаю, что причина в том, что тесные связи древнерусской

литературы с византийской и южнославянскими позволили ей «ускоренно» развиваться. Литература жила не только своим опытом, но и опытом высокоразвитых литератур соседей. Однако главная причина, конечно, в общем высоком уровне развития древнерусской культуры в целом: вспомним высокий уровень живописи, архитектуры, прикладного искусства.

Литература Предвозрождения

Пропуск античной стадии в развитии культуры поднял значение литературы и искусства в развитии восточного славянства. На литературу и другие искусства выпала, как мы видели, ответственнейшая роль — поддержать тот скачок, который произошел в результате пропуска рабовладельческой формации. Вот почему общественная роль искусства была чрезвычайно велика в XI—XIII вв. во всех областях восточного славянства.

Чувство истории, чувство исторического единства, призывы к политическому единению, разоблачение злоупотреблений властью распространялись на огромную территорию с большим и пестрым разноплеменным населением, с многочисленными полусамостоятельными княжествами.

Уровень искусств ответил уровню общественной ответственности, которая выпала на их долю. Но эти искусства не знали все же собственной античной стадии — только отклики чужой через Византию. Поэтому когда в России в XIV и начале XV в. создались социально-экономические условия для возникновения Предренессанса и этот Предренессанс действительно возник, он сразу в историко-культурном отношении был поставлен в своеобразные и невыгодные условия. Роль «своей античности» была возложена на Русь домонгольскую, Русь периода ее независимости.

Литература конца XIV — начала XV в. обращается к памятникам XI — начала XIII в. Отдельные произведения этого времени механически подражают «Слову о Законе и Благодати» митрополита Илариона, «Повести временных лет», «Слову о погибели Русской земли», «Житию Александра Невского», «Повести о разорении Рязани» и, самое главное, «Слову о полку Игореве» («Задонщина»). В зодчестве замечается аналогичное обращение к памятникам XI—XIII вв. (в Новгороде, Твери, Владимире), то же в живописи, то же в политической мысли (стремление возродить политические традиции Киева и Владимира Залесского), то же в народном творчестве (формирование Киевского цикла былин). Но все это оказывается недостаточным для Предвозрождения, и поэтому особое значение имеет укрепление связей со странами, пережившими античную стадию культуры. Русь возрождает и укрепляет свои связи с Византией и со странами византийского культурного ареала — прежде всего с южными славянами.

Предвозрождение и последующее Возрождение — стадии культурного развития, общие для всего человечества. Они могут быть достигнуты или могут быть пропущены в культурном развитии народа, но тогда недостаток их должен быть восполнен в последующем за счет общего культурного опыта человечества.

Восточное славянство, вступив на общий путь развития человечества в X и XI вв., завязав тесные связи с европейской литературой и не прерывая этих связей даже в самые тяжелые годы монголо-татарского ига, неизбежно должно было вместе с Византией и южным славянством прийти к Предвозрождению.

Литература не только откликается на потребности действительности, когда воспринимает те или иные иноземные влияния, но обладает еще и собственными бо́льшими или меньшими способностями воспринимать эти влияния. Есть литературы, которые в силу особенностей своего внутреннего строения отличаются восприимчивостью, и при этом только к определенным явлениям других литератур, и есть иные, которых отличает как раз невосприимчивость.

Русская литература конца XIV — начала XV в. отличалась именно восприимчивостью к явлениям предвозрожденческого характера.

Предвозрождение — не Возрождение. Хотя оно и связано с развитием индивидуализма, с эмоциональным развитием человека, с осознанием ценности человеческой личности, но еще не знает прямой секуляризации культуры. Развитие индивидуализма совершается пока в пределах религиозного сознания и связано с ростом индивидуалистического мистицизма. На Западе характерно появление учения Франциска Ассизского, в Византии — типологически близкого учения Григория Паламы с его индивидуализацией религиозного сознания и первыми элементами оправдания тела. Но Франциск Ассизский и Григорий Палама — это только характерные личности Предвозрождения. Течение Предренессанса широко и глубоко: оно захватывает многие культурные явления, часть которых боролась между собой. Ни одно из культурных явлений XIV — начала XV в. не остается в стороне от течения Предренессанса.

Для России XIV—XV вв. особое значение все же имели предвозрожденческие мотивы в учении исихастов. При этом неважно, кто из исихастов был известен на Руси больше и кто меньше: важны не те или иные конкретные мысли — важны те «настроения» Предвозрождения, которые были разлиты во всей культурной атмосфере эпохи. И с этой точки зрения особенно выразителен Григорий Палама.

Григорий Палама придает огромное значение человеку. Он ставит человека в центр вселенной и выше ангелов. Он защищает человеческое тело от средневековых представлений о нем как о злом начале и источнике греха.

Учение Григория Паламы имело непосредственное отношение к литературным исканиям своего и последующего времени. «Исходной точкой всего его (Паламы.— *Д. Л.*) учения является утверждаемая им полная непостижимость бога для разума и невыразимость его в слове»[1]. Поскольку божественное начало пронизывает собой мир (бог обнаруживает себя в мире в бесчисленных несозданных энергиях), тема бессилия полностью выразить словом божественную сущность становится темой бессилия слова вообще. Вот почему «плетение словес» достигает особой напряженности в похвалах святым. Палама сопоставляет мир с литературным сочинением. Бог создал человека последним. Человек — это заключение, суммирующее все сказанное богом перед тем: «Человек, этот большой мир (заключенный) в малом, является средоточием воедино всего существующего, возглавлением творений божиих; поэтому он и был произведен позже всех, подобно тому как мы к нашим словам делаем заключения; ибо вселенную эту можно было бы назвать сочинением Самоипостасного Слова»[2].

В своем учении о непостижимости бога в имени Григорий Палама следует за Григорием Нисским и Дионисием Ареопагитом. Последний был также одним из любимейших авторов в XIV и XV вв. не только на Руси, но в Грузии и Армении.

Учение исихастов было теснейшим образом связано и с литературной практикой конца XIV — начала XV в. Сомнения в рациональной постижимости мира привели к развитию в литературе эмоциональности, к экспрессивности стиля, к динамичности описаний. Вера в человека, развитие индивидуализма привели к росту субъективного начала в стиле; литература интересуется психологией человека, его внутренними состояниями, его внутренней взволнованностью. Появляется эмоционально-экспрессивный стиль.

Близость учения исихастов к предвозрожденческим настроениям и мотивам состоит не в отдельных их утверждениях, которые все в той или иной степени находятся в пределах православной традиции, сколько в акцентах, расставленных по-новому, и в новой «системе» утверждений, в «стиле» его богословствования.

Одна из характернейших и существеннейших черт Предвозрождения, а затем, в большей мере, Возрождения — это появление историчности сознания. Статичность предшествующего мира сменяется динамичностью нового. Этот историзм сознания связан со всеми основными чертами Предвозрождения и Возрождения.

В домонгольский период время космическое; оно исчисляется по временам года, сменам дня и ночи; оно все повторимо; время — круговорот. В XIV и XV вв. появляется сознание неповторимости

---

[1] *Кривошеин В.* Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы // Seminarium Kondakovianum. Praha. 1936. Т. 8. S. 102.

[2] Там же. С. 103.

эпох, событий, личности. Историзм органически связан с открытием ценности отдельной человеческой личности и с особым интересом к историческому прошлому.

Мир как история!— понимание это соединено с антропоцентризмом. Представление об исторической изменяемости мира связано с интересом к душевной жизни человека, с представлением о мире как о движении, с динамизмом стиля. Мир понимается и воспринимается во времени, и поэтому некий «сербин» устанавливает в Москве первые городские часы, а архиепископ Евфимий в Новгороде строит часозвоню.

Ничто не закончено, а поэтому и невыразимо словами; текущее время неуловимо. Его может лишь в известной мере воспроизвести поток речи, динамический и многоречивый стиль, нагромождение синонимов, обертоны смысла, ассоциативные ряды.

Предренессанс в русском изобразительном искусстве сказывается прежде всего в творчестве Феофана Грека и Андрея Рублева. Это два резко различных художника, но тем характернее они для Предренессанса, когда вступает в свои права роль личности художника и индивидуальные различия становятся типичными явлениями эпохи. Слабее сказывается Предренессанс в литературе. Для Предренессанса характерны также «филологические» интересы книжников, «плетение словес», эмоциональность стиля и проч.

Когда начиная с середины XV в. стали падать одни за другими основные предпосылки образования Ренессанса, русское Предвозрождение не перешло в Ренессанс.

Предренессанс не перешел в Ренессанс, так как погибли города-коммуны (Новгород и Псков), борьба с ересями оказалась удачной для официальной церкви. Централизованное государство отнимало все духовные силы. Связи с Византией и западным миром ослабели из-за падения Византии и появления Флорентийской унии, обострившей недоверие к странам католичества.

Не дав развитого нового стиля, Предренессанс, как это мы увидим в дальнейшем, стал формализоваться и в XVI в. породил все те пышные официальные стили в литературе, которые были лишены подлинных творческих потенций.

Между тем Ренессанс связан с освобождением человеческой личности от средневековой корпоративности. Без этого освобождения не может наступить новое время — в культуре и, в частности, в литературе. Каждый великий стиль и каждое мировое движение имеют свои исторические функции, свою историческую миссию.

Сближение русского конца XIV — начала XV в. с итальянским Предвозрождением впервые было сделано искусствоведами.

Д. В. Айналов, который первый изучал расчищенную «Троицу» Рублева, усмотрел в ней влияние итальянского Возрожде-

ния[1]. Точку зрения Д. В. Айналова развивали Н. Сычев, А. Грищенко, Н. Пунин, Н. Щекотов, П. Муратов и др.

Это сближение «Троицы» с Предвозрождением и Возрождением было затем осмыслено как параллельные обращения к античности. Авторы отмечали особенную чувствительность всего русского искусства того же времени к реминисценциям античности. Об этом писал в одной из своих ранних статей о «Троице» М. В. Алпатов[2], а еще до М. В. Алпатова — П. Флоренский[3] и Ю. Олсуфьев[4].

Осторожный и скептический Н. П. Кондаков считал, что «в русской иконописи наблюдается то же самое движение, что на Западе совершилось, конечно, с гораздо большей силою и блеском и что составляет собственно культурное достижение Европы в период так называемого Возрождения»[5]. Аналогичную точку зрения высказывает и немецкий ученый — К. Онаш[6].

В своей последней книге Отто Демус выразил, однако, сомнение в том, что русское изобразительное искусство было способно уловить в искусстве византийском античные традиции. Его книга «Византийское искусство и Запад» заключается следующей тирадой: «...византийское искусство было живым продолжением греческого искусства и поэтому было способно привести западных художников назад к классическим истокам. Так, процесс, который я пытался обрисовать (в этой книге.— *Д. Л.*), являлся действительно частью гораздо более широкого всеобъемлющего процесса — процесса выживания, передачи и возрождения эллинизма.

Конечно, Византия была способна сыграть свою роль в этом процессе только благодаря умению западных художников видеть греческое в византийском. Как это было важно, можно, повидимому, понять, если на мгновение мы попытаемся вообразить художников, которые испытали глубокое влияние византийского искусства, но не были способны обратиться к классическим истокам Византии. Такие художники действительно существовали: это были иконописцы Древней Руси. Они также были учениками Византии, но они никогда не стали знатоками античности. Поэтому их путь не привел к Возрождению или к новому гума-

---

[1] *Айналов Д. В.* История русской живописи от XVI в. по XIX в. СПб., 1913. С. 16—17.

[2] *Alpatov M. La* «Trinité» dans l'árt byzantin et l'icone de Roublev // Échos d'Orient. Paris, 1927. № 146. P. 150—186.

[3] *Флоренский П.* Троице-Сергиева Лавра и Россия // Троице-Сергиева лавра. [Сергиев посад], 1919. С. 5 и др.

[4] *Олсуфьев Ю.* Иконопись // Троице-Сергиева лавра. С. 78 и др.

[5] *Кондаков Н. П.* Русская икона. III. Текст. Ч. 1. // Seminarium Kondakovianum. Praha, 1931. Т. 3. S. 8—9.

[6] *Onasch Konrad.* Renaissance und Vorreformation in der byzantinisch-slawischen Orthodoxie // Aus der byzantinistischen Arbeit der Deutschen Demokratischen Republik. 1. Berlin, 1957. S. 288—302.

низму. Искусство их затерялось в декоративной путанице народного искусства»[1].

Движение Предвозрождения и Возрождения не есть индивидуальная особенность развития итальянского искусства. Поэтому не могут быть приняты возражения некоторых исследователей[2], усматривающих в концепции Н. И. Конрада попытку распространить категорию Возрождения (или хотя бы Предвозрождения) на весь цивилизованный мир. Возрождение свойственно всем тем культурам, которые проходят полный путь развития. В конечном счете таких народов не так уж много. Заслуги итальянской культуры этим ничуть не умаляются. Итальянский Ренессанс был наиболее полным проявлением Ренессанса, известного и другим народам. Италия действительно создала свое классическое Возрождение в предельном напряжении сил, хотя классичность итальянского Возрождения обязана не только этому напряжению сил, но и классичности смен формаций и стадий исторического развития на Апеннинском полуострове. Не будь здесь античности и средневековья — не было бы и итальянского Возрождения, ибо одним напряжением сил, не направляемым предшествующими стадиями исторического развития, Возрождение не могло бы быть создано (нечего было бы «возрождать» или пришлось бы обращаться к чужой античности). Не может быть ничего обидного для итальянской культуры в признании стадии Возрождения и для неитальянских народов. Каждый путь развития народа своеобразен, несмотря на наличие общих формаций и культурных стадий.

Ленин писал: «...разные нации идут одинаковой исторической дорогой, но в высшей степени разнообразными зигзагами и тропинками...»[3].

Россия не повторяла чужого исторического пути. Ее путь был своеобразен, и это своебразие в первую очередь определялось наличием или пропуском определенных стадий развития. Пропуск же вызывал необходимость обращения к чужому опыту.

Н. И. Конрад поставил вопрос «о формах и уровнях эпохи Возрождения в отдельных странах»[4], о типологических сходствах и различиях отдельных Возрождений, о положении каждого из Возрождений в мировом историческом процессе. Применительно к Руси XIV—XV вв. все это еще подлежит внимательному изучению.

То обстоятельство, что Предвозрождение в России не перешло в Возрождение, имело, как мы увидим в дальнейшем, серьезные последствия: недозревший стиль стал рано формализоваться и за-

---

[1] *Demus Otto.* Byzantine Art and the West. London, 1970. P. 239—240.

[2] Ср., например, возражения Н. И. Конраду в статье В. И. Рутенбурга «Итальянское Возрождение и „Возрождение мировое“» (Вопросы истории. 1969. № 11).

[3] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 38. С. 184.

[4] *Конрад Н. И.* Об эпохе Возрождения // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967. С. 45.

стывать, а живое обращение к «своей античности», постоянное возвращение к опыту домонгольской Руси, к периоду ее независимости вскоре приобрело черты особого консерватизма, сыгравшего отрицательную роль в развитии не только русской литературы, но и русской культуры XVI—XVII веков.

Литература «неудавшегося Возрождения»

Одной из причин неудачи Возрождения была гибель еретического движения. Ереси, начавшиеся в русских центрах Предвозрождения — Новгороде и Пскове (так называемая ересь стригольников, а затем ересь новгородско-московская), не были ересями в полном смысле этого слова. По-видимому, ереси эти не имели какого-либо законченного и упорядоченного учения. Мы знаем о них главным образом из сочинений их противников, заинтересованных в том, чтобы преувеличить их «опасность» и добиться казней. Вероятнее всего, это даже была не ересь (т. е. не богословское учение, отрицающее какие либо из церковных догматов), сколько движение вольнодумцев. Вольнодумцы эти критически относились к церкви и к отдельным догматам православия, но больше тянулись к светским знаниям, усиленно занимались астрологией и логикой. Это было, по всей вероятности, гуманистическое течение, с которым с большей или меньшей достоверностью связывается ряд западнорусских рукописей конца XV—XVI века научного и полунаучного содержания. Движение это не затронуло сельского населения, оставаясь, в сущности, так же как и течение гуманистов на Западе, городским и по составу своих участников — «интеллигентским», доступным для немногих. Это движение имело серьезное прогрессивное значение, пробуждая пытливость, вводя в круг образованности новые сочинения, создавая новый круг интересов. Победа официальной церкви тяжело отозвалась на судьбе возрожденческих идей вообще.

Элементы Возрождения могут быть усмотрены не только в ересях. В первой половине XVI в. возрожденческие идеи сказались в публицистике. Здесь проявилась типичная для Возрождения вера в разум, в силу убеждения, в силу слова, стремление к преобразованию общества на разумных началах, идея изначальной разумности естественного устройства мира, «естественного права», идея служения государства интересам народа и многое другое.

Публицистика XVI в. отражала по преимуществу борьбу внутри класса феодалов: между дворянством и боярством. Передовые дворянские публицисты считали себя заступниками общенародных интересов. Невольно в сочинения дворянских публицистов проникают некоторые ренессансные идеи и представления. Так, например, Иван Пересветов выдвигает принцип равенства всех перед лицом государя, ратует против неравенства по рождению

и за неравенство, создаваемое самим правительством, награждающим лучших. Он выступает за свободу страны.

Характерно, что предложения реформ на разумных основаниях совпадают с аналогичными предложениями на Западе. Томас Мор хотел устыдить современное ему английское общество примером некоего острова «Утопии», где нехристианское население живет более мудро, чем христианское английское общество. Иван Пересветов в своих челобитных аналогичным образом стыдит русского государя и русское государство примером турецкого султана. Его предложения гораздо менее детализированы, чем предложения Томаса Мора, но зато и радикальнее. Если Томас Мор сохранял рабство на своем идеальном острове, то Пересветов выступает не только против рабства, но и против неравенства, если оно не оправдано личными заслугами человека.

Другой русский публицист — Федор Карпов — пишет об обетованной стране живых, о земном рае, где все зиждется на разумных основаниях и царствует «всевечна премудрость». Третий публицист — Ермолай-Еразм — говорит об обязанностях государя перед своими подданными, о его долге заботиться об их общем благе и выступает против знатности.

Представления о том, что общество может быть организовано на разумных началах и что можно убедить монарха делать добрые дела, проникают и в историческую литературу.

Знамением нового отношения к исторической теме явилась «История о великом князе московском» князя Андрея Курбского. Впервые в русской историографии появился труд, цель которого заключалась не в том, чтобы просто изложить события, связанные с той или иной страной, городом, монастырем или историческим лицом, а вскрыть причины, происхождение того или иного явления. Таким явлением, которое пожелал Курбский объяснить в своей «Истории», были жестокость Грозного, начатое им «лютое гонение» на людей, особенно тех, которые пытались быть самостоятельными, принесшее неисчислимые бедствия стране. Ответ, который дает Курбский в своей «Истории», вполне в духе XVI в.: всему тому виной злые советники. Курбский, как и Пересветов, верит в силу разума и в силу слова. Поэтому злой или добрый совет может переменить характер царя, направить историю по новому пути.

В целом XVI век характеризуется чрезвычайным развитием публицистической мысли. Публицистика проникает в летопись, в жития святых, в деловую письменность, выходит за пределы литературы, оживляя собой произведения живописи, особенно настенной, менее связанной с традицией (ср., например, сюжеты несохранившихся росписей Золотой палаты Московского Кремля). Этому развитию публицистики способствовали, с одной стороны, ренессансная вера в силу слова и в силу убеждения, а с другой — сам процесс централизации Русского государства, вступившего на

путь реформ и тем самым стимулировавшего реформаторскую мысль. Идея необходимости реформ развивалась не только отдельными представителями дворянства, но постепенно проникала во все сферы государственной жизни.

В самом образовании централизованного государства, в его идеях и в официальной литературе были отдельные ренессансные мотивы. Государство не просто разрасталось, объединяя отдельные княжества и перенимая их власть,— изменялась сама идея власти, идея ее назначения и полномочий. Государство бралось исправлять жизнь, нравы, отвечать за правоверие подданных, и все это в размерах, не виданных прежде. Инициатива вмешательства в социальное устройство страны шла, таким образом, не только снизу, но и сверху. Пафос реформаторства овладевает Иваном III, Василием III и, особенно,— Иваном Грозным. Последний в своем нетерпеливом рвении создать упорядоченное государство, централизовать нравы и веру, не считаясь ни с какими средствами, опускается до одной из самых жестоких тираний в Европе.

В XVI в. постепенно и осторожно начинает отходить в прошлое теологический взгляд на человеческое общество. «Законы божественные» еще сохраняют свою авторитетность, но наряду со ссылками на Священное писание появляются вполне «ренессансные» ссылки на законы природы. На естественный порядок вещей в природе как на образец для подражания людям в общественной и государственной жизни ссылается ряд писателей XVI в. Проекты Ермолая-Еразма основаны на представлении о том, что хлеб — основа жизни хозяйственной, общественной и духовной. Иван Пересветов в своих писаниях почти не пользуется уже богословскими аргументами. Развитие публицистики в XVI в. связано с верой в силу убеждения, в силу книжного слова. Никогда так много не спорят в древней Руси, как в конце XV—XVI веке. Развитие публицистики идет на гребне общественного подъема веры в разум. Сам царь Грозный вступает в полемику со своими идейными противниками и заботится об идеологическом истолковании своей политики.

Развитие публицистической мысли вызвало появление новых форм литературы. XVI век отмечен сложными и разносторонними исканиями в области художественной формы, в области жанров. Устойчивость жанров нарушена. В литературу проникают деловые формы, а в деловую письменность — элементы художественности. Темы публицистики — темы живой, конкретной политической борьбы. Многие из тем, прежде чем проникнуть в публицистику, служили содержанием деловой письменности. Вот почему формы деловой письменности становятся формами публицистики.

В «деяния» Стоглавого собора внесена сильная художественная струя. «Стоглав» — факт литературы в той же мере, как и факт деловой письменности. В литературных целях используется

форма дипломатической переписки: например, в выдуманной литературной переписке, якобы бывшей между турецким султаном и Иваном Грозным. Пересветов пишет челобитные. Дипломатические послания, постановления собора, челобитные, статейные списки становятся формами литературных произведений.

Использование деловых жанров в литературных целях было одновременно развитием вымысла, до того весьма ограниченного в литературных произведениях, и приданием этому вымыслу формы достоверности.

Появление вымысла в летописях XVI в. было связано с внутренними потребностями развития литературы в ее самоотделении от деловых функций и вызывалось публицистическими задачами, особенно остро вставшими перед летописью в XVI в. Летопись становилась школой патриотизма, школой уважения к государственной власти. Летопись должна была внушить читателям убеждение в безошибочности и святости государственной власти, а не только регистрировать (хотя бы и весьма пристрастно) отдельные исторические факты.

Особенно отчетливо вымысел сказывается в «Степенной книге». Пока это еще только «государственный вымысел», «государственная легенда», составлявшаяся авторами «Степенной», но все-таки это был уже вполне сознательный вымысел — «ложь во спасение» государственного престижа. Однако другая потребность в вымысле — потребность, вызванная внутренними причинами развития литературы, также вполне отчетлива в «Степенной книге». Поскольку «разрешено» первое, постольку авторы начинают разрешать себе и второе. Никакими государственными заботами не было вызвано сочинение «романтической» истории любви князя Юрия Святославича Смоленского к княгине Юлиании Вяземской или детали романтической биографии княгини Ольги. Перед нами «сочетание беллетристического (сюжетного) и публицистического вымысла» [1].

Тот же «двойственный» характер вымысла (один стимул поддерживает другой) может быть отмечен и в других исторических сочинениях XVI в., например в Казанской истории, где фантастические элементы вторгаются и в описание похода русского войска, и в романтическую биографию царицы Сумбеки.

Фантастичность, которую еще стеснялись пускать в дверь, проникала в окно, прорубаемое официальными и пропагандистскими тенденциями.

В историю властно вторгается политическая легенда. Политическая теория Русского государства нашла себе выражение в «Сказании о князьях владимирских». Этим «Сказанием» пользовалась русская дипломатия, отстаивая престиж Русского государ-

---

[1] История русской беллетристики: Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970. С. 429.

ства. Темы «Сказания» были изображены на барельефах царского престола в Успенском соборе Московского Кремля. На нем основывались официальные государственные акты и чин венчания на царство. Были и другие сочинения и теории, пытавшиеся обосновать мировую роль Русского государства. Русские люди все чаще и чаще задумывались над вопросами мирового значения своей страны. Большую известность получила, в частности, теория псковского старца Филофея о сменяющих друг друга Римах, третьим и последним из которых является Москва.

Повести о Вавилонском царстве рассказывали чудесную историю царских регалий. Повесть о новгородском белом клобуке говорила об особой роли России во вселенской церковной жизни и, в частности, подчеркивала значительность новгородской церковной святыни — белого клобука, который новгородские архиепископы получили якобы из Византии, куда он был перенесен из первого Рима — от папы Сильвестра.

Стремление обосновать особую церковную значительность Русской земли сказалось в массовых составлениях житий (биографий) русских святых и в установлении их повсеместного культа.

Политическая легенда явилась одним из проявлений усиления в литературе художественного вымысла.

Древнерусская литература предшествующего времени боялась открыто фантастического и воображаемого как лжи, неправды. Она стремилась писать о том, что было, или о том, что, по крайней мере, принималось за бывшее. Фантастическое могло приходить извне, в переводах: «Александрия», «Повесть об Индийском царстве», «Стефанит и Ихнилат». При этом фантастическое либо принималось за правду, либо считалось притчей, нравоучением, существовавшими и в Евангелии.

Развитие древнерусской литературы на протяжении всех ее веков представляет собой постепенную борьбу за право на художественную «неправду». Художественная правда постепенно отделяется от правды бытовой. Литературное воображение легализуется, становится официально допустимым.

Но, вступая в свои права, фантастика долго маскируется изображением бывшего, действительно существовавшего или существующего. Вот почему в XVI в. жанр «документа», как формы литературного произведения, вступает в литературу одновременно с вымыслом.

Движение литературы к документу и документа к литературе представляет собой закономерный процесс постепенного «размывания» границ между литературой и деловой письменностью. Процесс этот в литературе был связан с деловой жизнью русского государства, со встречным процессом роста и становления жанров государственного делопроизводства и появления архивов. Он был крайне необходим для разрушения старой и становления новой системы жанров.

* * *

А. С. Орлов обратил внимание на то, что в XVI в. русская культура идет по пути создания крупных «обобщающих предприятий». К ним А. С. Орлов отнес Стоглавый собор и его постановления — знаменитый «Стоглав», «Домострой», «Лицевой летописный свод» Грозного, «Великие минеи четьи» митрополита Макария, «Степенную книгу», даже начало книгопечатания и создание первопечатного «Апостола». Но дело не только в культурном «обобщении» и уничтожении областничества в культуре: создание сильного и централизованного государства, сосредоточение всех народных сил на его строительстве обусловило стремление государства подчинить своим интересам и всю культурную жизнь, все виды творчества, литературу в первую очередь. Я. С. Лурье в последнее время сделал даже предположение, что в XVI в. беллетристика, т. е. собственно литература, как бы отходит на второй план. В рукописях этого времени исчезает развлекательная тема.

Несомненно, что государство, занятое реформами политическими, церковными, социальными, экономическими и даже реформами быта, сильно нуждалось в помощи литературы, но все же оно не было всесильно. Рукописная деятельность многочисленных писцов и авторов не подчинялась и не могла подчиниться требованиям государства, не могла быть им контролируема. Инициатива государства в создании новых произведений была сильнее, чем возможности государственного контроля над старой и текущей письменностью. И вот впервые создается резкое разделение литературы — на официальную и неофициальную. Официальная литература стремится закрепить существующее в пышных формах и грандиозных размерах: это «Стоглав», «Великие минеи четьи», «Лицевой летописный свод», «Степенная книга». Неофициальная литература также втянута в ход государственного строительства: она предлагает реформы, обсуждает все темы общественной жизни, приобретает публицистический характер, но публицистически-государственный, широко социальный, подходящий к тем же вопросам, что и официальная литература, но с освященных классовыми интересами личных точек зрения.

Объединяет и ту и другую часть литературы глубокий интерес к самым важным темам жизни народа, его прошлого и его будущего. Но если официальная литература стремилась всеми путями оправдать существующее и создать этому существующему авторитет пышности, авторитет масштабов и авторитет грандиозной миросозерцательной системы, перед которыми бессильны усилия отдельных людей, то литература неофициальная стремилась все государственные вопросы сделать предметом общего обсуждения, требовала разумного обоснования всего существующего, исходила из представлений о необходимости подчинения всего существующего в социальной и государственной жизни доводам разума.

Несмотря на всю внешнюю противоположность этих двух важнейших частей русской литературы — противоположность идейную, жанровую, стилистическую, историческое значение обеих областей литературы было в равной степени огромным. Общественное место литературы в жизни государства возросло необычайно. Темами литературы стали наиболее важные проблемы современности, истории и будущего. При этом в литературе определились различные точки зрения на различные вопросы русской жизни, и эти различные точки зрения были уже не только точками зрения тех или иных официальных учреждений (скажем, великокняжеская точка зрения или митрополичья), тех или иных социальных групп (крупного духовенства или мелкого, боярства или дворянства), тех или иных областей русского государства (новгородская точка зрения на события русской истории в летописи или оценка событий с точки зрения тверского княжества), но и индивидуальной, личной точкой зрения того или иного писателя (точка зрения Иосифа Волоцкого, Пересветова, Ермолая-Еразма, Сильвестра, Ивана Грозного и т. д.). Конечно, личная писательская точка зрения была подчинена его классовым позициям, но при всем том она оставалась все же его личной точкой зрения, его пониманием классовых интересов, и она требовала индивидуального литературного оформления. За этими официальными взглядами следовало и усиление индивидуальных особенностей стиля. Исподволь личность писателя занимала все большее и большее место в литературе.

Одним словом, русская литература хотя и не пришла в XVI в. к Возрождению, к появлению литературы нового типа, тем не менее благодаря установленным ей внешним преградам накопила в себе достаточно сил и возможностей для перехода к литературе нового типа, для развития индивидуального начала в литературе, для ее секуляризации, для нового деления на жанры и т. д., и т. п.

В литературе XVI в.— и в ее официальной части, и в ее неофициальной — есть уже незаметная для современников общая предопределенность: эта литература в большей мере, чем прежние, «чревата будущим», она чревата неизбежностью Ренессанса. Задача историков литературы выявить в ней эти скрывающиеся элементы будущего и за внешним консерватизмом ее официальной части увидеть общие для всей литературы накопления элементов нового. Современники обманывались, не замечая в ней это новое. Его можно увидеть лишь post factum. Сама консервативность служила движению вперед, восстанавливая против себя общественное мнение.

* * *

С судьбами идейной жизни литературы сопряжены и все изменения литературных стилей.

Эмоциональный стиль, выработавшийся в конце XIV — начале XV в., не смог перейти в стиль Возрождения в конце XV и в XVI в. Поэтому судьба этого стиля, искусственно заторможенного в своем развитии, сложилась неблагоприятно. Стиль этот сильно формализуется, отдельные приемы окостеневают, начинают механически применяться и повторяться, литературный этикет отрывается от живой потребности в нем и становится застылым и ломким. Этикетные формулы начинают употребляться механически, иногда в отрыве от содержания. Литературный этикет крайне усложняется, а в результате этого усложнения исчезает четкость его употребления. Появляется некоторый «этикетный маньеризм».

Все очень пышно и все очень сухо и мертво. Это совпадает с ростом официальности литературы. Этикетные и стилистические формулы, каноны употребляются не потому, что этого требует содержание произведения, как раньше, а в зависимости от официального — государственного и церковного — отношения к тому или иному описываемому в произведении явлению.

Произведения и их отдельные части растут, становятся большими. Красота подменяется размерами. Возникает тяга к монументальности, которая в отличие от домонгольского периода главным своим признаком имеет большие размеры, масштабы. Авторы стремятся действовать на своих читателей величиной своих произведений, длиной похвал, многочисленностью повторений, сложностью стиля. Остановимся, к примеру, на стиле «Степенной книги». По происхождению своему стиль «Степенной книги» или стиль других пышных исторических сочинений того же времени, в той их части, в которой они не являются простым заимствованием из предшествующих произведений,— это стиль «плетения словес». Однако искусное, но и искусственное нагромождение синонимов, единоначатий, риторических оборотов, любовь к пышной фразеологии, преувеличенные похвалы и прочее лишены подлинной экспрессии, оставляют читателя холодным и равнодушным.

Автор «Степенной книги» открыто говорит в начале, что его задача — идеализация русских исторических лиц. «Степени» его книги, как утверждает автор, золотые, они составляют лестницу, ведущую на небо. Утверждаются же эти степени «многообразными подвигами» в благочестии просиявших скипетродержателей. Книга состоит из «дивных сказаний», «чюдных повестей». Она рассказывает о «святопоживших боговенчанных» царях и великих князьях, «иже в Рустей земли богоугодно владальствовавших», и об их митрополитах. За «житием и похвалой» того или иного лица следует новая «похвала», затем «похвала вкратце», молитва за усопшего и к усопшему (в зависимости от того, канонизован он или нет), «паки похвала» и т. п. Идеализируются не только отдельные деятели русской истории, но вся Русская земля, весь ход ее истории, род государей в целом, ее державные города —

Киев, Новгород, Владимир, Тверь, Москва. Идеализируются самые события, ход которых закругляется, сжимается, лишается излишних деталей, сопровождается нравоучениями, вскрывающими их назидательный смысл. Все характеристики, все нравоучения и отступления строго подчинены литературному или просто придворному этикету. Многословное изложение «Степенной книги» не трогает, однако, читателя. Задача автора состоит только в том, чтобы представить историю как государственный парад, внушающий читателю благочестивый страх и веру в незыблемость и мудрость государства.

Тому же «второму монументализму» в литературе отвечала потребность Грозного говорить в своих произведениях целыми «паремиями и посланиями», приводить многоречивые и обильные цитаты, стремиться поражать читателя церковной эрудицией и т. д.

Но эпоха подавления «естественного» пути развития литературы не могла все же отразиться на всей литературе и на всем искусстве. Внимательный наблюдатель литературы и живописи этого времени может обнаружить следы совсем особых настроений, не созвучных требованиям жестокости, идеалам непреклонности, насаждаемым государством Грозного. Это особенно часто можно заметить во фресковой живописи, но также в станковой и в литературе. Вдруг в образе строгого и мудрого Николы появляются черты нежности и неволевой задумчивости, созерцательности (икона Николы Зарайского Суздальского музея), в «Великих минеях четьих» Макария появляются сюжет или мотив, в которых красной нитью проходят черты нежности, созерцательности, внимательного отношения к человеческой личности, особой акварельности, совсем не свойственных тем идеалам, которые насаждались сверху, или тому ужасу, который внушала вся внешняя обстановка царствования Грозного. Значительно растет психологическая наблюдательность писателей.

Перед нами своебразная интеллектуальная оппозиция всему духу времени, сама по себе и трогательная, и выразительная, и значительная, свидетельствующая о силе человечности, о живом духе литературы.

С другой стороны, и сама официальная литература, становившаяся все более сухой, помпезной и вознесенной над конкретной реальностью, нуждалась в оживлении, и это оживление приходило от быта, от «низких» тем, от бытовой речи.

Бытовые элементы проникают в послания Грозного, вызывая язвительные реплики Курбского. Быт проникает в сочинения митрополита Даниила, Иосифа Волоцкого, в «Домострой». Все это предвещало последующее снижение известной части литературы. XVI век заключает в себе зерна многих явлений, которые затем развились в XVII в. Значение этих зерен мы можем оценить только в свете того, что выросло из них в XVII в.

* * *

Разные типы литературы — официальный и неофициальный — имеют аналогии в явлениях архитектуры того же периода. С одной стороны, официальный тип успенских храмов, обширных, монументальных и более или менее традиционных в своих формах; с другой — архитектура, идущая навстречу народным вкусам и формам народного же деревянного зодчества. Архитектурные формы, как и живописные композиции, становятся более разнообразными и дробными, растет декоративность силуэтов. В искусстве проявляется своеобразный «маньеризм» [1].

Все эти черты резко усилятся в XVII в. В частности, разделение литературы класса феодалов на литературу официальную, «государственную» и литературу прогрессивного дворянства было необходимой подготовкой более глубокого, уже чисто классового разделения литературы — появления литературы в среде эксплуатируемых. Никогда раньше ни один век не был таким «предчувствием» следующего века, как шестнадцатый. Это объясняется тем, что, потребность в Ренессансе назрела, несмотря на все препятствия на пути к его развитию. Устремленность к Ренессансу, появившаяся еще во второй половине XV в., была отличительной чертой XVI в.

Переходный век

XVII век — век подготовки радикальных перемен в русской литературе. Началась перестройка структуры литературы как целого. Чрезвычайно расширяется количество жанров за счет введения в литературу форм деловой письменности, которым придаются чисто литературные функции, за счет фольклора, за счет опыта переводной литературы. Усиливаются сюжетность, развлекательность, изобразительность, тематический охват. И все это совершается в основном в результате огромного роста социального опыта литературы, обогащения социальной тематики, разрастания социального круга читателей и писателей.

Деление литературы на официальную и неофициальную, возникшее в XVI в. в результате «обобщающих предприятий» государства, в XVII в. теряет свою остроту. Государство продолжает выступать инициатором некоторых официальных исторических сочинений, однако последние не имеют уже того значения, что раньше.

Частично литературные произведения создаются при дворе Алексея Михайловича или в Посольском приказе, но они выражают точку зрения среды придворных и служащих, а не выполняют

---

[1] Этот «маньеризм» конца XVI и первой половины XVII в. некоторые исследователи принимают за барокко.

идейные задания правительства. Здесь, в этой среде, могли быть и частные точки зрения или, во всяком случае, известные варианты.

Литература разрастается по всем направлениям, ослабевает в своих центростремительных силах, лежавших в основе ее устойчивости как определенной системы. В литературе развиваются центробежные силы. Она становится рыхлой и удобной для перестройки и создания новой системы — системы литературы нового времени.

* * *

Если бы кто-нибудь из исследователей детально сравнил с чисто литературоведческой точки зрения произведения, посвященные Смуте начала XVII в., с произведениями, посвященными монголо-татарскому нашествию второй четверти XIII в., то он смог бы наглядно и убедительно показать тот огромный путь, который прошла русская литература за неполные четыре века, отделяющих одни от других. Какое различие в изображении событий, народа, отдельных лиц, в построении сюжета, в трактовке причин и мотивов! Это не значит, что события Смуты породили произведения, более высокие в художественном отношении, чем события иноземного нашествия первой четверти XIII в. Совсем нет! Дело идет не о художественной ценности произведений, а об их положении в развитии литературы и о типе их художественности. Представления о том, что древняя русская литература не имела развития, основаны на слабой изученности древнерусской литературы как литературы в собственном смысле слова. Она изучалась, как об этом говорил акад. А. С. Орлов, по преимуществу «книговедчески».

События Смуты во многом потрясли и изменили представления русских людей о ходе исторических событий как якобы управляемых волей князей и государей. В конце XVI в. прекратила свое существование династия московских государей, началась крестьянская война, а с нею вместе и польско-шведская интервенция. Вмешательство народа в исторические судьбы страны выразилось в этот период с необыкновенной силой. Народ заявлял о себе не только восстаниями, но и участием в обсуждении будущих претендентов на престол.

Общественная роль литературного слова по-прежнему была высока. Появились не только подметные письма, памфлеты, политические сказания, но и многочисленные обширные исторические сочинения, посвященные только что произошедшим событиям. Активность литературы в начале XVII в. была чрезвычайно интенсивной. Авторы литературных произведений этого периода не только обсуждают события, но и эгоцентрически оправдываются в своем поведении в годы Смуты. С большей широтой и глубиной они рассматривают характер исторических лиц, анализируют мо-

тивы их поведения. Больше, чем прежде, их интересуют нравы высших слоев общества.

Исторические сочинения, посвященные Смуте, свидетельствуют о резком возрастании социального опыта во всех классах общества. Этот новый социальный опыт сказывается в секуляризации исторической литературы. Именно в это время вытесняется из политической практики, хотя еще и остается в сфере официальных деклараций, теологическая точка зрения на человеческую историю, на государственную власть и на самого человека. Несмотря на то что исторические сочинения, посвященные Смуте, говорят о ней как о наказании за грехи людей, самые эти грехи рассматриваются уже в широком общественном плане (главная вина русского народа — «бессловесное молчание» и общественное попустительство преступлениям властей), а во-вторых, возникает стремление найти реальные причины событий — по преимуществу в характерах исторических лиц.

Характеристики исторических лиц составляют отныне одну из главных целей исторического повествования. По сути дела, например, «Временник» Ивана Тимофеева представляет собой собрание характеристик деятелей Смуты и самих событий Смуты. Так же точно и «Словеса» Ивана Хворостинина состоят в основном из характеристик деятелей Смуты, начиная с Бориса Годунова. То же самое может быть сказано и о «Повести» кн. И. М. Катырева-Ростовского, в конце которой помещено даже особое «Написание вкратце о царех московских, о образех их, и о возрасте, и о нравех». В известной мере то же стремление к обсуждению характера исторических деятелей отличает и другие сочинения о Смуте: «Сказание» Авраамия Палицына, «Иное сказание», «Повесть» С. Шаховского и др. Появляются и произведения, специально посвященные тому или иному историческому лицу, например Михаилу Скопину-Шуйскому.

В характеристиках действующих лиц возникает необычное для предшествующего периода смешение добрых и злых черт, возникает представление о характере, его формировании под влиянием внешних обстоятельств и его изменении. Такого рода новое отношение к человеку не только бессознательно отражается в литературе, но и начинает определенным образом формулироваться. Автор русских статей Хронографа 1617 г. прямо декларирует свое новое отношение к человеческой личности — как к сложному соединению злых и добрых черт.

Еще одна черта знаменует новизну подхода к своим темам авторов начала XVII в.— это их субъективизм в интерпретации событий. Эти авторы были по большей части сами активными деятелями Смуты. Поэтому в своих сочинениях они выступают отчасти и как мемуаристы. Они пишут о том, чему были свидетелями и участниками, стремятся оправдать собственную позицию, которую они занимали в то или иное время. Этими автобиографи-

ческими элементами наполнены сочинения Авраамия Палицына, Ивана Тимофеева, Ивана Хворостинина и др. В этих сочинениях уже заложен тот интерес к собственной личности, который будет интенсивно сказываться в течение всего XVII века.

Особый тип исторических сочинений, посвященных Смуте, не возник внезапно. Он был подготовлен уже в XVI в., особенно в замечательной «Истории о великом князе московском» Андрея Курбского. Подготовленный в предшествующий период, он отразился в последующем. Достижения этого рода исторического повествования сказались в «Повестях об Азове», где обороной руководит только народ без полководца или князя. В повестях о Смуте развились также автобиографизм, новое отношение к человеку, обостренное внимание к прагматической связи событий и т. д.

Несомненно, что в этом историческом повествовании первой четверти XVII в. действовал тот «замедленный Ренессанс», который давал себя знать уже в XVI в.

Впрочем, не только «замедленный Ренессанс» сказался в русской литературе XVII в. Были в ней реликты явлений еще более ранних. И в XVII в. продолжает биться слабая жилка лирического отношения к человеку. От XIV в., от «застрявших» в русской культуре элементов Предвозрождения, это лирическое отношение, этот стиль умиротворенного психологизма перешел и в XVII век, дав новую вспышку в «Повести о Марфе и Марии», в «Житии Ульянии Осоргиной», в «Повести о Тверском Отроче монастыре». Это вполне закономерно: будучи искусственно заторможена, линия психологического умиротворения продолжала сказываться еще три столетия, противостоя нажиму резких и «холодных» чувств «второго монументализма».

Социальное расширение литературы сказалось и на ее читателях, и на ее авторах. С середины XVII в. появляется демократическая литература. Это литература эксплуатируемого класса. Литература начинает классово дифференцироваться.

Так называемая «литература посада» и пишется демократическим писателем, и читается демократическим читателем, и посвящена она темам, близким демократической среде. Она близка фольклору, близка разговорному и деловому языку. Она часто антиправительственна и антицерковна — принадлежит «смеховой культуре» народа. Она во многом подобна народной книге на Западе. Это тоже «замедленный Ренессанс», но несший в себе очень сильное взрывчатое начало, разрушавшее средневековую систему литературы.

Демократические произведения XVII в. важны для историко-литературного процесса еще в одном отношении. Развитие литературы, даже самое медленное, никогда не совершается равномерно. Литература движется порывами, порывы же всегда связаны с некоторым расширением поля деятельности литературы. Первое

такое значительное расширение осуществилось еще в XV в., когда приход в литературу более дешевого, чем пергамен, писчего материала — бумаги повлек за собой появление массовых форм письменности: сборников, рассчитанных на широкое индивидуальное чтение. Читатель и переписчик часто сливаются в одном лице: переписчик переписывает те произведения, которые ему нравятся, составляет сборники для «неофициального», личного чтения. Характер этих сборников выяснен наблюдениями Р. П. Дмитриевой[1].

В XVII в.— новый толчок в сторону массовости литературы — это произведения демократического характера. Они настолько массовые, что историки литературы XIX и начала XX в. признавали их недостойными изучения — «заборной литературой». Они пишутся неряшливой или деловой скорописью, редко тотчас же переплетаются, оставаясь в тетрадочках и распространяясь среди малоимущих читателей. Это второй «порыв к массовости». Третий будет в XVIII в., когда литература попадет на печатный станок и разовьется журналистика с ее новыми, общеевропейскими жанрами.

Черты, типичные для демократической литературы XVII в., мы можем наблюдать и за ее собственными пределами. Многое перекликается с ней в переводной литературе и, в частности, в переводном псевдорыцарском романе. Демократическая литература не стоит обособленно во всем том новом, что она внесла в историко-литературный процесс.

Смена влияний, которая произошла в русской литературе XVII в., также характерна для этого периода перехода к типу литератур нового времени. Обычно отмечалось, что первоначальная ориентированность русской литературы на литературы византийского круга сменяется в XVII в. ориентированностью западноевропейской. Но важна не столько эта ориентированность на западные страны, сколько ориентированность на определенные *типы* литератур.

Русская литература, как и всякая большая литература, всегда была тесно связана с литературами иных стран. Связь эта в Древней Руси была не менее значительной, чем в XVIII и XIX вв. Можно даже считать, что русская литература до XVII в. представляла некоторое — впрочем, ограниченное определенными, по преимуществу церковными жанрами — единство с литературами южнославянскими. Это мы отмечали уже выше. С развитием национальных начал в жизни всех славянских литератур к XVII в. южнославянские и византийско-славянские связи русской литературы несколько ослабевают и возникают более интенсивные связи с литературами западнославянскими, но тип этих связей уже

---

[1] *Дмитриева Р. П.* Четьи сборники XV века как жанр // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1972. Т. 27. С. 150—180.

другой. Эти связи идут не столько по линии церковных отношений, сколько по линии «беллетристики» и литературы, предназначавшейся для индивидуального чтения. Меняется, следовательно, тип тех памятников, к которым обращается русская литература. Раньше она обращалась по преимуществу к памятникам средневекового типа, к жанрам, уже представленным в русской литературе. Теперь же возникает заинтересованность в памятниках, характерных для нового времени,— это особенно заметно в театре, в стихотворстве. Однако на первых порах «влияют» и переводятся не первоклассные произведения, не литературные новинки, а памятники старые и в какой-то мере «провинциальные» (в драматургии, например). Знаменательно, что псевдорыцарский роман, который интенсивно проникал на Русь в XVII в., был еще тесно связан с эпохой Возрождения: здесь тот же авантюристический дух, те же открытия новых земель, смелость, ловкость и удачливость молодого героя, полагающегося только на себя, и т. п. И это, конечно, не случайно. Но недалеко то время, когда русская литература войдет в непосредственный контакт с литературой высшего ранга, с первоклассными писателями и их произведениями.

Но дело не только в типах литератур, к которым обращается русская литература. Дело еще и в том, *как* она к ним обращается. Мы видели, что в XI—XIII вв. произведения литератур византийского ареала «трансплантируются» на Русь, «пересаживаются» сюда и здесь продолжают развиваться. Нельзя сказать, что этот тип иноземного воздействия исчез в XVII в., но теперь появляется и новый тип воздействия, характерный для литератур нового времени. Еще в конце XIV — начале XV в. так называемое второе южнославянское влияние было не столько литературным, сколько общекультурным и богословским. Оно приходило с самими памятниками, переносившимися на Русь от южных славян. В XVII в. переносятся не столько памятники, сколько стиль, литературные приемы, направления, эстетические вкусы и представления.

Как одно из проявлений влияния нового типа может рассматриваться и русское барокко.

Русское барокко — это не только отдельные произведения, переведенные с польского или пришедшие с Украины и из Белоруссии. Это прежде всего литературное направление, возникшее под влиянием польско-украинско-белорусских воздействий. Это новые идейные веяния, новые темы, новые жанры, новые умственные интересы и, конечно же, новый стиль.

Всякое более или менее значительное воздействие со стороны осуществляется лишь тогда, когда возникают собственные, внутренние потребности, которые формируют это воздействие и включают его в историко-литературный процесс. Барокко также пришло к нам вследствие своих, достаточно мощных потребностей.

Мне уже приходилось писать о том, что русское барокко играло в России роль Ренессанса[1]. Неполное воплощение Ренессанса в России, медленное и слабое его развитие не сняло потребности в нем. Барокко, которое в других странах пришло на смену Ренессансу и являлось его антитезисом, оказалось в России по своей историко-литературной роли близким Ренессансу. Оно носило просветительский характер, во многом содействовало освобождению личности и было связано с процессом секуляризации, в противоположность Западу, где в некоторых случаях в начальных стадиях своего развития барокко знаменовало собой как раз обратное — возвращение к церковности.

И все же русское барокко — это не Ренессанс. Оно не может равняться с западноевропейским Ренессансом ни по масштабам, ни по своему значению. Не случайна и его ограниченность во времени и в социальном отношении. Это объясняется тем, что подготовка к русскому Ренессансу, вылившемуся в формы барокко, шла слишком долго. Отдельные ренессансные черты стали проявляться в литературе еще раньше, чем эти черты могли вылиться в определенное движение. Ренессанс частично «растерял» свои черты по пути к своему осуществлению.

Поэтому значение русского барокко как своеобразного Ренесса́нса — перехода к литературе нового времени — ограничивается ролью «последнего толчка», приблизившего русскую литературу к типу литературы нового времени. Личностное начало в литературе, которое до барокко проявлялось эпизодически и в разных сферах, в барокко слагается в определенную систему. Секуляризация, происходившая в течение всего XVI и первой половины XVII в. и проявлявшаяся в разных сторонах литературного творчества, только в барокко становится полной. Накапливающиеся новые жанры и перемена значения старых жанров только в барокко приводят к сложению новой системы жанров — системы нового времени.

Появление новой системы жанров — основной признак перехода русской литературы от средневекового типа к типу нового времени.

Чем в общих чертах различаются эти два типа? Средневековая литература выполняет свое общественное назначение непосредственно и прямо. Жанры средневековой литературы несут определенные «практические» функции в устоявшемся быте, в укладе церковном, юридическом. Жанры различаются главным образом по своей предназначенности для выполнения тех или иных жизненно необходимых функций. Художественность как бы дополняет и вооружает литературные жанры, способствуя разрешению непосредственно жизненных задач. Литература нового времени выпол-

[1] *Лихачев Д. С.* Барокко и его русский вариант XVII века // Русская литература. 1969. № 2. С. 42.

няет свое общественное назначение прежде всего через художественное начало. Жанры литературы определяются не «деловой» предназначенностью, а чисто литературными свойствами и отличиями. Литература отвоевывает независимое место в культурной жизни общества. Она получает свободу от обряда, уклада, от деловых функций и тем самым становится способной выполнять свою общественную функцию не дробно, не в связи с тем или иным предназначением жанра, а тоже непосредственно, но непосредственно художественно и на более свободном от деловых функций уровне. Она поднялась высоко и стала царить в жизни общества, не только выражая уже сформировавшиеся за ее пределами взгляды и идеи, но и формируя их.

Весь историко-литературный процесс предшествующего времени есть процесс формирования литературы как литературы, но литературы, существующей не для себя, а для общества. Литература — необходимая составная часть истории страны.

Некоторые итоги семисотлетнего развития

Когда говорят о своеобразии литературы, необходимо определять, от чего «отсчитывается» это своеобразие. Своеобразие сравнительно с чем? Сравнительно с другими литературами? Но их много, и они все различные.

Я отмечал в начале этой статьи, что культура и литература, в частности, «в своем идеале» проходят одинаковые стадии развития: античность, средневековье, Возрождение, Новое время. Каждая из этих стадий имеет во многом сходные типологические черты. В констатации общности мирового развития — одно из существеннейших завоеваний марксистской мысли. Но отклонения от этой «нормы» возможны, многообразны, и они влекут за собой различные последствия для индивидуальности литературы.

В поисках национального своеобразия какой-либо литературы мы должны прежде всего определить ее отношение к этой общей, хотя и часто нарушаемой, «нормальной» схеме исторического развития.

Задача истории русской литературы X—XVII вв. состоит не только в том, чтобы характеризовать «эпохи литературного развития», но и в том, чтобы характеризовать самый тип развития, движущие силы, меняющиеся отношения литературы и действительности, выявлять многообразные линии и направления развития.

Остановимся кратко на тех линиях и тенденциях развития, которые могут быть отмечены в русской литературе X—XVII вв. и которые переходят затем и в новое время.

Эти «внутренние» тенденции и линии развития средневековой русской литературы определялись в конечном счете мощным, но не всегда непосредственным воздействием действительности.

Прежде всего необходимо отметить, что литература, привнесенная извне, из Византии и Болгарии, как целое, как система определенных жанров и целых произведений, постепенно во всех ее формах и проявлениях идет на детальное сближение с русской действительностью. Литература вырабатывает новые жанры, отвечающие нуждам русской жизни и способные отражать идеи, темы и сюжеты, возникающие в условиях русской действительности. Византийско-славянская система жанров существенно изменяется, разветвляется, обогащается. Возникают различные формы стилей, разные формы сближения «высокого» церковнославянского литературного языка с языком деловой письменности и с устной речью в ее многоообразных проявлениях.

Этот процесс сближения с русской действительностью своеобразно соединяется с процессом постепенного освобождения литературы от чисто деловых и церковных задач. Литература отвоевывает свое собственное поле действия, все более выходит в сферу художественности. Литература становится литературой, и это означает, что она свободнее и тем самым теснее и точнее отражает жизнь. Этот процесс освобождения литературных произведений от деловых функций отчасти связан с постепенной секуляризацией всей русской культуры. Литература становится более светской даже в некоторых ее церковных жанрах (жития святых, проповедь и пр.). И это особенно заметно в XVI и XVII вв.

Литература, эмансипируясь и становясь литературой в собственном смысле этого слова, одновременно завоевывает собственное прочное положение в духовной жизни общества. Общественное значение литературы энергично возрастает.

Этот рост общественного значения литературы связан с расширением ее социального охвата. Все более и более расширяется социальный круг читателей, а также и авторов. Это последнее обстоятельство меняет соотношение литературы и фольклора. Первоначально «водораздел» между литературой и фольклором проходил главным образом в области жанров. Фольклор, распространенный во всех слоях общества, восполнял отсутствие в литературе лирических и развлекательных жанров. Литература же, доступная главным образом господствующему классу (хотя отдельные жанры устно, через церковь, были «обязательны» для всех), удовлетворяла не все потребности в художественном слове. В XVII в. фольклор отступает по преимуществу в народ, а вслед за отступающим фольклором в ту же среду начинает проникать литература. Создается литература демократического посада. Процесс перераспределения социальных сфер действия литературы и фольклора — также одна из самых важных линий развития искусства слова.

Социальное расширение литературы естественно связано с расширением тем, с расширением социально допустимого в лите-

ратуре, а последнее влечет за собой приближение средств изображения к изображаемому, «опрощение» части литературы, проникновение в литературные произведения просторечия и элементов реалистичности.

Для средневековых литератур, особенно ранних, характерно преобладание традиционности, инертности формы, постепенно «взламываемой» новым содержанием. Произведения подчиняются литературному этикету, заключают в себе традиционные образы и устойчивые формулы (воинские, агиографические и т. д.). Традиционность формы не следует рассматривать только как недостаток. Она облегчает создание новых произведений, подобно тому как стандартизация строительного материала облегчает строительство, но, конечно, затрудняет появление индивидуализированных памятников. Традиционность в литературе облегчала ее «генетические» способности, «вариативность» текста произведений и тем не менее тормозила развитие литературы. Вот почему традиционность литературы, вначале, в XI—XVI вв., весьма высокая, постепенно усложняясь, начинает терять свои позиции. Возникает потребность не только в индивидуальном лице произведения, но и в индивидуальном авторе — авторе, имеющем свою, интересующую читателей биографию, свой литературный стиль, свои, только ему присущие убеждения. Роль личности в литературе возрастает настолько, что в XVII в. появляются уже писатели-профессионалы, хотя отдельные черты профессионализма были свойственны писателям и более раннего времени (Пахомий Серб — XV в., Максим Грек — XVI в.). Роль личности возрастает и в литературных произведениях: с конца XIV в. усиливается интерес к внутреннему миру человека, возрастает эмоциональность, а с начала XVII в. начинают складываться первые представления о человеческом характере. В XVII в. биография писателя начинает играть все большую роль в литературном развитии. Яркие биографии имеют писатели — деятели Смуты, отдельные стихотворцы, Аввакум и др.

Постепенное падение традиционности и возрастание личностного начала в литературе — это две линии, тесно связанные между собой.

Наконец, на протяжении первых семи веков развития русской литературы могут быть прослежены и более узкие тенденции ее развития: например, изменение метафор, метонимий и некоторых других художественных средств в сторону их большей изобразительности, снижение роли символов и аллегорий и т. д. Может быть отмечена как особая линия в развитии литературы «эмансипация» художественного времени, появление и усиление художественной значимости настоящего времени, сделавшего, в числе многих других условий, возможным появление театра.

Трудно перечислить все те линии и направления, которые могут быть обнаружены исследователями самого процесса разви-

тия литературы. В частности, следует обратить внимание на изменение типа иностранных влияний. Несомненно, что византийское влияние или влияние болгарское были в русской литературе X—XIII вв. качественно и структурно отличны от влияния западноевропейского в XVII в. Здесь тоже скрыта особая и важная линия развития.

Все эти линии и тенденции развития в своих общих формах более или менее свойственны всем средневековым литературам на путях их перехода к типу литератур нового времени. Однако своеобразие исторического пути древнерусской литературы отразилось на всех этих линиях и тенденциях и привело к своеобразию ее достижений.

«Трансплантация» византийских и болгарских памятников привела к «трансплантации» же идей всечеловечества. Русская литература развила и донесла до нового времени эту заботу об общих судьбах всего мира, а не только русского народа. Вместе с тем с самого начала, призванная к тому нуждами русской действительности, русская литература. определилась как высокопатриотическая, с обостренным национальным самосознанием. Это в значительной мере объясняется особой ролью, которая выпала на долю литературы в период феодальной раздробленности: недостаток экономических и политических связей между отдельными областями и княжествами восполняет литература, напоминая о единстве Русской земли, о ее исторической общности.

Большое общественное значение русской литературы, обусловленное особенностями самой действительности, сохранилось за ней на протяжении последующих веков.

В частности, ускоренное строительство Русского централизованного государства в XV и XVI вв. потребовало участия в нем литературы. В литературе начинают преобладать большие, непосредственно государственные и социальные темы, развивается публицистика, и публицистичность в той или иной степени овладевает всеми жанрами русской литературы, тормозя развитие «беллетристичности», развлекательности, «сюжетности» и «косвенности». Литература постепенно приобретает сугубо учительный характер — сперва более или менее церковный, затем светский.

Долго задержавшееся Предвозрождение способствовало развитию в русской литературе эмоциональности и «особой сердечности».

Обилие жанров (привнесенных извне и своих), различные стилевые пласты этих жанров привели к обогащению и развитию литературного языка, к появлению в нем различных его модификаций.

Однако были не одни только достижения. Сравнительно поздняя эмансипация человеческой личности и поздняя секуляризация литературы не дали в достаточной мере развиться и расцвесть в ней, вплоть до середины XVIII в., личностному началу. Развитие

личностного начала совершалось с большим трудом, и только во второй половине XVIII в. позволило русской литературе достичь уровня других литератур нового времени.

Можно было бы отметить и ряд других характерных для русской литературы X—XVII вв. черт, явившихся следствием ее исторического положения, однако в задачу данной статьи входит лишь обратить внимание на особенности исторического пути русской литературы, остановиться на ее динамическом своеобразии, а не на статическом, на характерных ее чертах, появляющихся и исчезающих,— в первую очередь. Только определив эти «временны́е» черты и особенности, можно затем более или менее полно определить и то, что в русской литературе нового времени «осталось» как более или менее постоянное.

1972

Задачи текстологии

Нет необходимости особо останавливаться на теоретических положениях критики текста в конце XVIII и в XIX в. По существу, критика текста не стала в XIX в. самостоятельной наукой. Задачи изучения текста ограничивались чисто практическими потребностями. Критика текста была подсобной дисциплиной, необходимой для издания документов и литературных памятников. Таково было начало многих наук: геометрии, которая нужна была первоначально как землемерие, астрономии, почвоведения и т. д.

Принципы критики текста в русской науке были сформулированы еще А. Шлецером. Он называл ее «малой критикой», или «критикой слов». Перед критикой летописи Нестора А. Шлецер ставил такую конкретно задачу: «Что Нестор писал действительно? Ему ли принадлежит такое-то слово (иногда такая-то буква), такая-то строка, такое-то целое место? или переписчик, по невежеству, нерадению или высокоумию, испортил это слово, вставил или выпустил эту строку, это место? — Вот малая критика или критика слов»[1]. Переписчики Нестора — «грубые невежды»[2]. Чтобы отыскать правильное чтение, по Шлецеру, надо оценивать отдельные места по «внутреннему достоинству», а чтобы открыть эти достойные места, надо сличать списки[3]. А. Шлецер, первым выдвинувший принцип критического издания текста, писал: «Да не скажет никто, что я похитил себе честь быть первым издателем Нестора: я говорю только о критическом, ученом, искусном, истолкованном издании, которое могло бы представить сочинителя в его настоящем виде, очистив его от крупнейших описок, объяснить, где он темен, исправить, где ошибается»[4].

Взгляды А. Шлецера были взглядами не его личными. Так смотрели на задачи изучения текста и за пределами России[5]. Менялись отдельные приемы восстановления первоначального текста, постепенно отпали представления о переписчиках как

[1] *Шлецер А.* Нестор. Русские летописи на древнеславянском языке, сличенные, переведенные и объясненные А. Шлецером. СПб., 1809. С. 396.

[2] Там же. С. 399.

[3] Там же. С. 400.

[4] Там же. С. 4.

[5] Сам Шлецер подчеркивал, что его приемы зависят от современной ему европейской «классической и библейской критики» (*А. Шлецер.* Нестор. С. XIII—XIV; Введение. С. 86, 411—416).

о людях, только портивших текст по «невежеству» или «глупости», все более осознавалась необходимость не только «исправлять текст», но и изучать его историю, в частности для того же «исправления», но когда дело доходило до определения задач текстологии или критики текста — практическая задача издания текста заслоняла собой все остальные.

Считалось, что изучение рукописей ограничивается «добыванием» текста памятника, наиболее близкого авторскому оригиналу (или «архетипу») [1], который должен быть положен в основу издания.

В известной мере то же определение задач текстологии, или иначе «критики текста», находим мы и у проникновенного исследователя текстов, от которого в значительной мере пошли новые современные методы в текстологии памятников нового времени,— Б. В. Томашевского: «Решение вопроса о подлинности и соответствии документа во всех частях тому, что он передает, называется критикой текста. Реальные результаты критики текста — устранение погрешностей документа, а потому в узком смысле критикой текста называют разыскание и установление ошибок документа и восстановление в подлинном виде переданного документом ошибочно» [2].

Восстановление «подлинного» текста для его издания считают, в основном, целью изучения текста и западные филологи. Так, основные задачи текстологии были сформулированы Г. Посом следующим образом: «Вся наука критики текста состоит в том, чтобы из претендующего на подлинность текста реконструировать текст действительный, законный, подлинный» [3]. Задачу критики текста в определении текста для издания видит и крупнейший знаток греческих рукописей А. Дэн: «Непосредственная цель изучения рукописей,— пишет А. Дэн,— издание текстов». Иных серьезных целей А. Дэн не видит: «Редки ученые,—я все же знал таких,— которые читают рукописи только ради удовольствия чтения. Еще более редки, по-видимому,— но есть и такие,— которые ходят в библиотеки для удовольствия рассматривать миниатюры лицевых рукописей. Настоящий ценитель сокровищ наших библиотек — филолог — издатель текстов». Больше того, А. Дэн утверждает: «Весь прогресс филологической науки связан с проблемой издания текстов» [4].

Текстология в основном и у нас, и на Западе определялась как «система филологических приемов» к изданию памятников и как

---

[1] См.: *Бугославский С. А.* Несколько замечаний к теории и практике критики текста. Чернигов, 1913. С. 1

[2] *Томашевский Б. В.* Писатель и книга: Очерк текстологии. 2-е изд. М., 1959. С. 162.

[3] *Pos H. J.* Kritische Studien über philologische Methode. Heidelberg, 1923. S. 13.

[4] *Dain A.* Les manuscrits. Paris, 1949. P. 145.

«прикладная филология»[1]. Поскольку для издания текста важен был только «первоначальный», «подлинный» текст, а все остальные этапы истории текста не представляли интереса, критика текста спешила перескочить через все этапы истории текста к тексту первоначальному, подлежащему изданию, и стремилась выработать различные «приемы», механические способы «добывания» этого первоначального текста, рассматривая все остальные его этапы как ошибочные и неподлинные, не представляющие интереса для исследователя. Поэтому очень часто исследование текста подменялось его «исправлением». Исследование велось в тех крайне недостаточных формах, которые необходимы были для «очищения» его от «ошибок», от позднейших изменений[2]. Если текстологу удавалось восстановить первоначальное чтение того или иного места, то остальное — история данного места, а иногда и текста в целом — его уже не интересовало. С этой точки зрения текстология действительно практически оказывалась не наукой, а системой приемов к добыванию первоначального текста для его издания. Текстолог пытался достигнуть того или иного результата, «добыть» тот или иной текст без внимательного изучения всей истории текста произведения как единого целого.

Сперва издать — потом исследовать: таков, в основном, был принцип старого русского литературоведения XIX в.

Внимательно изучая общие тенденции, которые намечаются в текстологии за последние десятилетия, мы придем к выводу, что текстология все более и более начинает рассматриваться как дисциплина, имеющая самостоятельные и очень крупные задачи. Эти задачи могут быть сформулированы следующим образом:

---

[1] *Томашевский Б. В.* Писатель и книга. С. 30, 31.— Давая это традиционное определение задач текстологии, Б. В. Томашевский был, тем не менее, одним из первых, кто подчеркнул новые задачи, стоящие перед текстологией,— необходимость внимательно изучать историю текста (см. дальше).

[2] «Самым общим вопросом,— пишет Г. Кантарович,— который критика текста ставит перед собой, является вопрос „как установить правильность данного текста“» (*Kantorowicz H.* Einfürung in die Textkritik. Systematische Darstellung der textkritischen Grundsätze für Philologen und Juristen. Leipzig, 1921.— См. рецензию С. Н. Валка: Архивное дело. 1926. Вып. VIII—IX. С. 178—180). Задачей критики текста А. С. Лаппо-Данилевский считает восстановление подлинного вида его текста — архетипа. А. С. Лаппо-Данилевский пишет: «Критика текста, в сущности, изучает его историю со времени его возникновения и до того времени, когда он подвергается научному исследованию, с целью восстановить в подлинном виде испорченное его чтение... (Разрядка моя.— *Д. Л.*). Итак, задача „критики текста“ состоит в том, чтобы, по возможности, восстановить его подлинный вид в первоначальной его „чистоте“, что, разумеется, иногда сводится лишь к тому, чтобы возможно более приблизиться к ней» (*Лаппо-Данилевский А. С.* Методология истории. Ч. 1. Теория исторического знания. СПб., 1910. С. 579). «Критика текста,— пишет А. С. Лаппо-Данилевский,— характеризуется особого рода приемами: главнейшие из них состоят в принятии известного чтения, а в случае нужды, и в его исправлении; такие операции можно соответственно назвать рецензией и эмендацией текста» (Там же. С. 580).

текстология ставит себе целью изучить историю текста памятника на всех этапах его существования в руках у автора и в руках его переписчиков, редакторов, компиляторов, т. е. на протяжении всего того времени, пока изменялся текст памятника.

Только путем полного изучения истории текста памятника как единого целого, а не путем эпизодической критики отдельных мест может быть достигнуто и восстановление первоначального авторского текста памятника.

Вместе с тем для советских литературоведов-текстологов и историков-археографов представляется несомненным, что нельзя изучать изменение текста памятника в отрыве от его содержания (понимаемого в самом широком смысле, в частности, политических тенденций, художественного замысла и т. д.), а содержание — в отрыве от всей исторической обстановки в целом. В результате границы текстологического изучения памятников чрезвычайно расширяются, и требования к текстологии возрастают в той же мере.

Текстология в современном ее понимании возросла до пределов изучения истории текста отдельного памятника. Она стала важнейшей частью истории литературы в целом. Если история литературы занимается изучением процесса развития всей литературы, то текстология должна заниматься изучением процесса развития текста отдельных памятников. История текста дает те «составные элементы движения», из которых слагается история литературы [1].

Издание памятников — это только одно из практических применений текстологии.

Сперва полностью изучить историю текста памятника, а потом его критически издать (что не исключает отдельные предварительные публикации текста списков) — таков принцип, к которому постепенно приходят современные советские текстологи-медиевисты.

Элементы такого рода нового понимания задач текстологии наметились уже давно. Однако только в последние десятилетия это отношение к текстологии получило прочную базу в последовательном применении принципа историзма, в стремлении текстологов рассматривать историю текста, не отрывая этой истории текста от исторической действительности, от общественно-политической жизни эпохи, от его авторов, редакторов, переписчиков.

---

[1] Б. В. Томашевский пишет: «История текста (в широком смысле этого слова) дает историку литературы материал движения, который не лежит на поверхности литературы, а скрыт в лаборатории автора» (*Томашевский Б. В.* Писатель и книга. С. 148). В древней русской литературе этот «материал движения» отнюдь не ограничивается «лабораторией автора» (она к тому же может быть обнаружена там в исключительно редких случаях), а, как уже было нами отмечено, охватывает изменения текста на протяжении нескольких веков.

Текстология становится наукой, преодолевая элементы механистического отношения к текстологическим вопросам. Она становится наукой потому, что вместо задачи публикации текстов на основе механической классификации списков и формального «очищения» текста от ошибок начинает заниматься изучением истории текстов. Это изучение истории текстов сделало большие успехи, так как углубилось само понимание того, что следует подразумевать под историей текста. Под историей текста стала разуметься отнюдь не только генеалогия списков, лишенная подчас исторических объяснений, основанная на классификации списков только по их внешним признакам. История текста памятника стала рассматриваться в самой тесной связи с мировоззрением, идеологией авторов, составителей тех или иных редакций памятников и их переписчиков. История текста явилась в известной мере историей их создателей и отчасти, как это мы увидим в дальнейшем, их читателей.

Только такое отношение к тексту оказалось способно преодолеть элементы механистичности этой дисциплины, превратить ее в самостоятельную историческую науку. Процесс превращения текстологии из суммы филологических приемов для издания памятников в самостоятельную науку далеко не закончен [1], поэтому в дальнейшем нам придется остановиться по преимуществу на отдельных сторонах этого процесса — процесса своеобразной «кристаллизации» науки.

Ускорить это становление текстологии как самостоятельной науки, учитывая все достижения в этой области старой русской филологии и филологии других стран,— одна из задач всей советской текстологии, в частности и той ее отрасли, которая занимается древнерусскими литературными памятниками [2].

В какой-то мере текстология уже сейчас может считаться совершеннолетней наукой, а не вспомогательной дисциплиной. Это можно заметить (а заметить совершеннолетие обычно нелегко вследствие некоторой инерции наших представлений) по косвенным признакам. К числу таких косвенных признаков относится и то обстоятельство, что текстология в настоящее время сама

[1] Представления о том, что история текста памятника есть история его искажения «переписчиками», свойственны иногда и современным советским исследователям. Так, В. И. Стрельский в книге «Основные принципы научной критики источников по истории СССР» (Киев, 1961) даже не ставит вопроса об изучении истории текста, рассматривая, вслед за старыми источниковедами, «внутреннюю» и «внешнюю» критику текста как «исправление» вкравшихся в него ошибок: «Древнейшие памятники много раз переписывались, редактировались, и при этом неумение прочитать некоторые места первоначальных записей приводило со стороны древних писчиков (так! — *Д. Л.*) к искажениям текста первичных записей» (с. 68).

[2] Согласие с моими взглядами на задачи текстологии выражает О. Кралик (*Králík O.* Od textové kritiky k textologii // Listy filologické. 1962. Roč. 85. Sv. 2. S. 379—384). Ср. также: *Thompson G.* Scientific Method in Textual Criticism // Eirene. Praha, 1960, I. P. 51—60.

требует опоры в других вспомогательных дисциплинах. В первую очередь она требует хорошей постановки архивоведения, она требует хорошей организации научного описания рукописей в наших основных рукописных хранилищах и всемерной координации усилий ученых всех стран.

Изучение истории текста того или иного древнерусского памятника требует привлечения исчерпывающего числа списков и самого изучаемого памятника, и тех памятников, которые вступали с ним в литературное общение.

Если нет научных описаний рукописей, то это значит, что разыскание необходимых для того или иного изучения рукописей отдано на волю случая, это значит, что исследователи вынуждены параллельно и кустарно вести одну и ту же работу, которая могла бы быть сделана раз и навсегда для всех сразу. Ученые, работающие без полного аппарата научных описаний с чрезвычайными затратами времени и труда, часто вознаграждают себя тем, что торопятся заняться теми или иными случайно найденными материалами, даже если они не относятся к области их специальных интересов, и публикуют документы, воздерживаясь предупреждать читателей, что не собрали всех списков издаваемого памятника.

Составление полных, детальных, развернутых научных описаний всех еще не описанных фондов, интенсификация работ в этой области — самая неотложная задача всех наших рукописных хранилищ. Без этого текстология не сможет развиваться даже при наличии самых прогрессивных методических приемов.

* * *

Одна общая тенденция может быть отмечена и у литературоведов, и у историков, занимающихся Древней Русью: все более и более стираются различия и перегородки между учеными, *добывающими* материал, и учеными, этот материал *изучающими*. Подобно тому как археолог обязан в настоящее время быть историком, а историк досконально владеть археологическим материалом; подобно тому как источниковед становится все более и более историком, допускающим в своих работах широкие обобщения,— и в литературоведении созрела необходимость каждому текстологу быть одновременно широким историком литературы, а историку литературы непременно изучать рукописи. Текстологическое исследование — это фундамент, на котором строится вся последующая литературоведческая работа. Как это будет ясно из дальнейшего, выводы, добытые текстологическим исследованием, очень часто опровергают самые широкие умозаключения литературоведов, сделанные ими без изучения рукописного материала, и в свою очередь приводят к новым интересным и досконально обоснованным историко-литературным обобщениям.

Представления о том, что текстологической работой можно добыть только весьма узкие выводы, следует признать совершенно устаревшими. Напротив, непосредственное изучение рукописей, истории текста приводит сплошь да рядом к весьма важным выводам, зачастую меняющим наши представления по самым общим вопросам. К таким широким общеисторическим выводам приводит изучение истории текстов «Просветителя» (оно меняет наши представления о сущности обвинений против «жидовствующих»), «Сказания о князьях владимирских» (оно исправляет и уточняет наши представления об официальной политической теории Русского централизованного государства XVI в.) и т. д. Вместе с тем текстология позволяет ученому приобрести выводы личным трудом, лишает его права довольствоваться приблизительным, дает ясные представления о памятнике, об его истории, о том, как он воспринимался в свое время (проблема читательского восприятия памятника особенно интересна для литературоведа-медиевиста).

Текстология открывает широчайшие возможности изучить литературные школы, направления, идейные движения, изменения в стиле, динамику творческого процесса [1] и оказывается арбитром в решении очень многих споров, которые вне изучения конкретной истории текстов могли бы тянуться без каких-либо определенных перспектив на их окончательное разрешение.

Итак, текстология зародилась как узкоподсобная дисциплина, как сумма филологических приемов к изданию текстов. Первоначально казалось, что перед ней не стоит сложных задач, что вопросы взаимоотношения текстов могут быть решены несложными и единообразными приемами. Она развивалась обособленно, и казалось, что текстолог замкнут в решении своих узких задач. По мере углубления в задачи издания текста текстология, как уже отмечалось выше, все более и более вынуждена была заниматься изучением истории текста произведений. Она становилась наукой об истории текста произведений, а задача издания текста становилась только одним из ее практических применений.

Рост науки не упростил стоящих перед ней вопросов, а усложнил. При этом, становясь самостоятельной научной дисциплиной, текстология не только не оборвала своих связей с другими дисциплинами, но все более их увеличивала. Чем более ясным станови-

[1] Этому вопросу посвящен мой доклад «Текстология и теоретические проблемы литературоведения», прочитанный на XI Всесоюзной пушкинской конференции в Ленинграде в мае 1959 г. См. также: *Лихачев Д.* Древнерусское рукописное наследие и некоторые методические принципы его изучения // Slavia. 1958. Roč. XXVII. S. 4; *Его же.* Некоторые новые принципы в методике текстологических исследований древнерусских литературных памятников // Изв. АН СССР. ОЛЯ. 1955. № 5. С. 403—419; *Мейлах Б. С.* Психология художественного творчества // Вопр. литературы. 1960. № 6. С. 71—72; *Havránkova L.* Sovětská textologie — věda mladá a podnětná // Bulletin Vysoké školy ruského jazyka a literatury. Praha, 1961. N 5. S. 111—112.

лось, что текстология не «сумма приемов», а самостоятельная наука с самостоятельным полем исследования и специфическими вопросами, тем более укреплялась связь ее с многими другими филологическими, историческими, литературоведческими дисциплинами. Теперь уже никто не назовет текстолога «узким ученым», а текстологию «узкой дисциплиной». Напротив, хороший текстолог обязан широко «охватывать» предмет своего изучения. Чем больше он привлекает данных из области палеографии, археографии, литературоведения, истории, искусствоведения и пр., тем более убедительные выводы он получает, тем неопровержимее его построения. История текста не изолирована от общих проблем культуры и «человековедения» в целом. Умение сопоставлять, объединять явления, объяснять один ряд явлений другим, принадлежащим другой области изучения человека и человеческого общества,— становится все более и более необходимым.

Среди текстологов существует издавний спор — текстология (или как ее долго называли — критика текста) [1] принадлежит науке или это искусство? [2] Одно время с распространением механических приемов решения сложнейших текстологических вопросов школы К. Лахмана и ее видоизменений казалось, что ответ найден в другой области: текстология — это ремесло [3]; настолько простыми представлялись тогда все текстологические приемы [4]. Сейчас мы можем сказать так: текстология это наука, но методика работы текстолога настолько усложнилась, что она стала для текстолога в известной мере и искусством. Однако текстология ни в коем случае не ремесло, которое позволило бы текстологу отъединиться в решении своих собственных задач. Текстологу приходится быть в курсе всех исторических наук применительно к изучаемой эпохе. Вот почему хороший текстолог

---

[1] Термин «текстология» впервые введен Б. В. Томашевским и быстро распространился среди литературоведов благодаря его книге «Писатель и книга. Очерки текстологии» (1-е издание вышло в свет в 1928 г.). В качестве названия для самостоятельной науки термин «текстология» удобнее, чем термин «критика текста». Последний, впрочем, не исчез из употребления. Определившееся различие между терминами «текстология» и «критика текста» такое же, как между терминами «химия» и «химический анализ». В последнее время появилась некая «деформация» в употреблении термина «текстология». Стали говорить и писать «текстология Задонщины», «текстология Сказания» или какого-либо другого памятника древней письменности, разумея под этим *результаты* текстологического исследования того или иного памятника, а не само его исследование. Но это так же неправильно, как говорить «астрономия той или иной планеты», имея при этом в виду данные ее астрономического исследования.

[2] Искусством называет науку об издании текстов Эдмон Фараль: *Faral E.* À propos de l'edition des textes anciens. Le cas du manuscrits unique // Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel. Paris, 1955. P. 411.

[3] Или техника. См.: *Stählin O.* Editionstechnik. Ratschläge für die Anlage textkritischer Ausgaben. Berlin, 1909; 2. Aufl., 1914; *Rudler Gustave.* Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire. Oxford, 1923.

[4] Об этом см. статью: *Лихачев Д.* Кризис современной зарубежной механистической текстологии // Изв. АН СССР. ОЛЯ. 1961. Т. 20. Вып. 4.

он и литературовед, и историк, и историк общественной мысли[1]. От широты и разносторонности его знаний, от его умения охватывать факты и от искусства, с которым он применяет методические приемы изучения текста, зависит успех его исследований.

* * *

Творчество — процесс; восприятие творения — также процесс, и это особенно ярко проявляется при чтении литературных произведений. Автор создает произведение, внушая читателю представление о том, что читатель вместе с ним вновь проходит весь путь его творчества. Автор создает у читателя иллюзию творческого процесса. Читая произведение, читатель как бы участвует при создании произведения, оно разворачивается перед ним во времени. Конечно, на самом деле творческий процесс гораздо сложнее, чем он предстоит перед читателем в произведении, однако черновики, наброски, разные редакции произведения — остаются за бортом произведения и не воспринимаются читателем. Творчество многочисленных средневековых «соавторов» — переписчиков, переделывателей, составителей сводов, компиляторов, редакторов текста — также не доходило до читателей, воспринимавших каждое произведение как создание цельное и законченное.

Читательское восприятие произведения отличается от научного тем, что в читательском восприятии автору оказывается полное доверие, автор ведет читателя по своей «последней авторской воле»,— в научном же восприятии изучается реальный творческий процесс, текстолог пытается освободиться из-под гипноза «авторской воли» и восстановить историю текста из-под навязываемого ему автором его последнего результата. Исследователь стремится установить все этапы истории текста, и не только установить, но и объяснить их появление[2].

До той поры пока мы знаем памятник только в его последнем варианте и лишены возможности проследить движение текста,

---

[1] То же постепенное превращение источниковедения в широкую историческую науку, а источниковедов в историков в собственном смысле этого слова отмечают и иностранные ученые. В заключении своей статьи, как один из ее выводов, А. Ларгиадер пишет: «Мы становимся из дипломатистов историками; исключительно формальное отношение к материалу по рецептам дипломатики хотя и оставалось естественной предпосылкой всех наших работ, все более перерастало в выходящее за пределы только издательских целей изучение всего актового материала: мы стали, так сказать, из дипломатистов историками» (*Largiadèr A.* Neuere Richtungen im Bereiche der Historischen Hilfswissenschaften // Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte. Bern, 1954. Bd. 12. S. 194).

[2] Б. В. Томашевский писал: «Каждая стадия поэтического творчества есть сама по себе поэтический факт. Каждая редакция стихотворения отражает замысел поэта. Наличие различных, разновременных „исправлений" (вернее — „изменений") свидетельствует о художественной изменчивости поэта... Для науки нужны все редакции и все стадии творчества» (*Томашевский Б. В.* Новое о Пушкине // Альманах «Литературная мысль». Пг., 1922. I. С. 172).

соотнести текст с явлениями личного развития автора и историческими фактами в целом — наша интерпретация памятника всегда может быть субъективной, подчиненной автору и нашим собственным способам восприятия. Только изучив текст в его движении (самостоятельном, соотнесенном с развитием автора, редакторов, переписчиков, с движением истории литературы и истории и т. д.), мы получаем объективные данные для суждения о нем, о его замысле, художественных тенденциях, идеологии, отразившейся в нем, и т. д. Без изучения истории текста, истории создания произведения мы не можем даже научно понять «последнюю волю автора».

Повторяем: текстология — основа истории литературы. История текста отдельного памятника в конечном счете дает огромный первичный материал для истории литературы в целом.

С. М. Бонди подчеркивает значение изучения истории текста произведения в текстологии. В статье «О чтении рукописей Пушкина» С. М. Бонди пишет: «Прежде всего может быть поставлен вопрос — для чего производится чтение рукописи, что хочет получить текстолог в результате этого чтения: окончательный ли текст документа для публикации или же варианты текста, т. е. зачеркнутые или вообще отмененные в процессе работы куски текста, или наконец, его интересует самый процесс работы, последовательность истории создания данной рукописи? Первые два случая, в сущности, однородны: в обоих мы ищем только варианты текста, связных фраз или изолированных отрывков, отдельных слов; нас интересуют самые слова, их содержание (или форма), независимо от истории их появления и уничтожения, между тем как в последнем случае именно этот вопрос является основным. Итак, мы можем, в сущности, различать всего два случая: поиски текста (окончательного или вариантов) и исследование процесса работы автора над текстом» [1].

Несколько далее С. М. Бонди заявляет: «Можно было бы сказать, что изучение процесса создания рукописи, т. е. история создания произведения как специфическая задача, в сущности, выходит за пределы задач текстолога как такового; это совершенно особая, отдельная проблема, относящаяся к психологии творчества или т. п.; речь в текстологии должна идти о другом: о том, чтобы правильно и полно прочесть текст рукописи и при этом понять его, чтобы этим пониманием гарантировать себя от возможных ошибок чтения. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что, даже ставя себе задачу лишь прочесть текст рукописи, все-таки совершенно невозможно отойти от проблемы истории создания рукописи. Наоборот, как будет показа-

[1] *Бонди С. М.* О чтении рукописей Пушкина // Изв. АН СССР. ООН. 1937. № 2—3. С. 571.

но дальше, обращение к этому вопросу в большинстве случаев совершенно обязательно» [1].

Положение С. М. Бонди может быть подкреплено многочисленными соображениями на материале древнерусской литературы. Правильность его здесь особенно бесспорна. Проблема восстановления движения текста произведений обстоятельно рассматривается Б. В. Томашевским в книге «Писатель и книга» в главе «История текста и история литературы» [2].

Отмечая, что история текста восстанавливает творческий процесс, вскрывает элементы движения в тексте, изучает произведение как становящееся, Б. В. Томашевский пишет: «...историк литературы должен видеть в отдельном произведении не только его статическую ф о р м у (понимая это слово в широком значении), не только замкнутую в себе законченную систему — он должен примышлять и угадывать в произведении следы движения» [3]. Говоря о различии наблюдений механика над совершающимся в настоящем времени движением и наблюдениями историка литературы над уже совершившимся в прошлом движением, Б. В. Томашевский отмечает: «Но ведь механик имеет возможность созерцать движение. Не довольствуясь двумя крайними положениями тела, он может наблюсти сколько угодно средних положений, т. е. он может „интерполировать" путем непосредственного наблюдения. Предметы изучения историка литературы являются оторванными друг от друга следами движения, отдельными „точками", между которыми трудно „интерполировать", трудно найти связывающие звенья, и поэтому трудно расположить линии эволюции, проходящие через эти точки. Вот эта чрезвычайная статичность литературных произведений как предметов наблюдения заставляла историков литературы постоянно искать методов, позволявших или умножить число предметов наблюдения („интерполировать") путем, например, изучения массовой литературы, „младшей", дающей гораздо более широкий материал для сближения или сопоставлений, или в самих статических объектах вскрывать элементы динамики и кинематики. История создания и работы над произведением именно и дает этот материал. При изучении текста вскрывается уже не статическое явление, а литературный процесс его выработки и становления. Изучая замысел поэта, мы часто вскрываем связи, на первый взгляд неясные, между различными произведениями одного автора. Изучая его незавершенные планы и черновики, мы часто находим те недостающие звенья эволюционной цепи, которые позволяют нам „интерполировать", заполнять промежутки между отдельными объектами наблюдения» [4].

---

[1] *Бонди С. М.* О чтении рукописей Пушкина. С. 572—573.
[2] *Томашевский Б. В.* Писатель и книга. С. 144—153.
[3] Там же. С. 147.
[4] Там же. С. 147—148.

Все, что здесь сказано Б. В. Томашевским об истории текста произведений новой литературы, в еще большей мере касается произведений литературы древней, где история текста произведения не кончается в пределах творческих исканий одного автора, а захватывает творчество многих авторов, многих поколений редакторов и переписчиков текста, занимая иногда несколько столетий.

* * *

Свою школу текстологов создал в свое время акад. В. Н. Перетц. Ему же принадлежит единственное для дореволюционной науки краткое руководство по текстологии [1]. Замечательной особенностью текстологической школы акад. В. Н. Перетца явилось требование изучать «литературную историю» памятника. В. Н. Перетц писал: «Для историка литературы важно путем изучения списков не только установить архетип памятника, но, проделав обратный путь, сравнивая архетип с вышедшими из него редакциями,—обнаружить судьбу памятника в зависимости от изменения вкусов и литературных интересов среды, в которых он вращался и подвергался новым обработкам» [2]. В. Н. Перетц отмечает, что стеммы списков важны не только для восстановления первоначального вида памятника, «но и для установления его литературной истории, которая для историка русской литературы имеет особо важное значение» [3].

Указания В. Н. Перетца относительно необходимости изучать «литературную историю памятников» практически осуществлялись в целом ряде работ, вышедших из-под пера его самого и его многочисленных учеников.

Сходную идею высказал и Н. К. Пиксанов в изучении новой русской литературы. Н. К. Пиксанов предложил исследовать «творческую историю» произведения, заменив этим понятием более широкое понятие «литературной истории», предложенное В. Н. Перетцем. Н. К. Пиксанов указал, что творческая история памятника дает основной материал для его понимания [4].

Но Н. К. Пиксанов объявил эту творческую историю телеологической, целеустремленной, направляемой всегда единой волей автора. Н. К. Пиксанов пишет: «Признается, что художественные

---

[1] *Перетц В. Н.* Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники: Корректурное издание на правах рукописи. Киев, 1914. С. 233—340 (§ 30. Источники. Евристика. Описание рукописей; § 31. Издание; § 32. Критика текстов. Типы ошибок; § 33. Приемы критики текста; § 34. Изучение переводных памятников; § 35. Датировка памятника и определение его автора; § 36. Вопрос о подделке памятников; § 37. Приемы филологического метода; § 38. Итоги. Примерный путь исследования).

[2] Там же. С. 338.

[3] Там же. С. 337. (Разрядка моя.— *Д. Л.*)

[4] *Пиксанов Н. К.* Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра (принципы и методы) // Искусство. 1923. № 1.

средства подчиняются поэтом художественному заданию, которое осуществляется художественным приемом или стилем. Понятие приема признается понятием телеологическим. Таким образом, для поэтики, кроме дескрипции и классификации, выдвигается третья задача: выявлять внутреннюю телеологию или мотивацию поэтических средств и их конечного результата, поэтического произведения. Для теоретиков поэзии привычно применить и здесь тот же прием, что и в описании и классификации, т. е. стата́рное изучение печатного, дефинитивного поэтического текста. Несомненно, что пристальное изучение такого текста, соотнесение его с другими произведениями того же автора, перекличка одинаковых примет и приемов на всем протяжении творчества поэта — все это может дать основания для угадывания художественной телеологии, для ее реконструкции исследователем. Но этот прием недостаточен, гадателен и сильно окрашен субъективностью. Случается, что поэт сам раскрыл свой замысел: в воспоминаниях, дневниках или признаниях современникам. Но это бывает редко, эпизодично, в большинстве случаев таких показаний нет, или они сами нуждаются в комментариях, как заявления Гоголя о „Ревизоре"; иногда же художник ревниво скрывает доказательства своих творческих процессов. У нас есть иной надежный способ обнажения художественной телеологии: изучение текстуальной и творческой истории произведения по рукописным и печатным текстам» [1].

Возражая Н. К. Пиксанову, Б. В. Томашевский правильно писал: «В первую очередь такая постановка вопроса предполагает как основную предпосылку неизменность авторского намерения на всем протяжении создания произведения. Между тем этого как раз и нет. Самый материал творчества иной раз подсказывает новые художественные эффекты и заставляет автора изменить задание» [2]. Далее Б. В. Томашевский приводит известный пример изменения замысла произведения в процессе его создания: в творческой истории «Евгения Онегина».

Вместе с тем Б. В. Томашевский делает тонкое наблюдение: «Внутренняя целеустремленность (телеология) художественного приема далеко не то, что личное намерение автора» [3]. Б. В. Томашевский пишет: «Целесообразность написанного не укладывается в рамки индивидуально-психологического анализа намерений писателей. Все писатели хорошо знают, что не всегда выходит то, что задумано. Писателя от неписателя отличает вовсе не способность „задаться", а способность в о п л о т и т ь задание, его выразить» [4]. Но то, что пишет Б. В. Томашевский далее, правиль-

[1] *Пиксанов Н. К.* Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра (принципы и методы). С. 103—104.

[2] *Томашевский Б. В.* Писатель и книга. С. 150.

[3] Там же. С. 151.

[4] Там же. С. 151—152.

но только отчасти: «Поэтому,— пишет Б. В. Томашевский,— вовсе не намерение автора и вовсе не тот путь, которым автор дошел до создания произведения, дают ему смысл. Здесь так же не важна индивидуальная психология автора, как и индивидуальная психология случайного читателя. Важно произведение как оно вышло, и его внутренняя целеустремленность познается в анализе того, что внушает это произведение идеальному читателю, т. е. обладающему всем, что необходимо для полного понимания. Произведение создает не один человек, а эпоха, подобно тому, как не один человек, а эпоха творит исторические факты. Автор во многих отношениях является только орудием. В своем произведении он часто берет уже готовый материал, данный ему литературной традицией, и неизменно вдвигает его в свое произведение и лишь вокруг него творит свое, индивидуальное, т. е. характерное для него как для некоторой художественной личности. Внутренняя телеология такого перенесенного приема иной раз определяется совершенно помимо намерения автора» [1].

Обобщая все сказанное, Б. В. Томашевский замечает далее: «Важно не то, куда целит автор, а куда он попадает» [2].

В противоположность Б. В. Томашевскому я считаю, что важно и то и другое: без первого, т. е. без изучения н а м е р е н и й автора (пусть меняющихся) нельзя понять второе, т. е. творческий результат. Конечно, изучение одних намерений не может дать полного объяснения творческого результата, надо изучать еще и «эпоху», но нельзя согласиться с утверждением Б. В. Томашевского, что «произведение создает не один человек, а эпоха» [3]. Эпоха помимо человека ничего создать не может, эпоха действует через человека и его намерения, при этом на одних она влияет по-одному, а на других — по-другому, ибо само положение человека в эпохе различно. Не будем вдаваться в изложение общеизвестных истин. Скажем только, что отрицать целесообразность изучения «творческой истории» только на том основании, что намерения творца меняются в процессе этой творческой истории или что помимо намерений творца имеет значение и эпоха,— нет никаких оснований. Разумеется, история текста произведения должна включать в себя изучение истории целей автора и их изменений, а история целей автора должна строиться с учетом влияния идеологии автора.

И тем не менее понятие «творческой истории», как мне кажется, не должно заменять понятия истории текста. Дело в том, что история создания того или иного произведения включает в себя почти во всех случаях совсем не творческие моменты — давление цензуры, давление издателя, гонорарные соображения и различного рода случайности: пропажу рукописи, ошибки памяти, опис-

[1] *Томашевский Б. В.* Писатель и книга. С. 152.
[2] Там же.
[3] Там же.

ки, механические пропуски и пр. Ни один автор не избавлен от вторжения в свой творческий процесс отнюдь не творческих моментов, и исследователь обязан изучать как творческие, так и нетворческие моменты истории текста произведения. Для того чтобы понять, «куда попал автор», надо изучать и то, как он целился, и то, каким было его «ружье», и всю сумму обстоятельств, оказавших воздействие на «полет пули».

К древней русской литературе понятие «творческой истории» применимо еще меньше,— и не только потому, что доля различного рода случайностей здесь возрастает бесконечно, но и потому, что у одного и того же произведения зачастую оказывается несколько авторов, а соавторами оказываются почти все переписчики. Но тем значительнее, тем важнее для изучения становится история текста произведения, ибо для правильного понимания идейного и художественного содержания произведения изучение элементов случайности иногда не менее важно, чем изучение творческих намерений.

Итак, для древней русской литературы изучение истории текста произведения еще важнее, чем для литературы новой.

Вот почему нельзя признать правильным, особенно для древней русской литературы, отрицание права истории текста считаться отдельной научной дисциплиной, выведенное Б. В. Томашевским из его положения: «Важно не то, куда целит автор, а куда он попадает».

История текста произведения охватывает все вопросы изучения данного произведения. Только полное (или по возможности полное) изучение всех вопросов, связанных с произведением, может по-настоящему раскрыть нам историю текста произведения. Вместе с тем только история текста раскрывает нам произведение во всей его полноте. История текста произведения есть изучение произведения в аспекте его истории. Это исторический взгляд на произведение, изучение его в динамике, а не в статике. Произведение немыслимо вне его текста, а текст произведения не может быть изучен вне его истории. На основе истории текста произведений строится история творчества данного писателя и история текста произведения (устанавливается историческая связь между историями текстов отдельных произведений), а на основе истории текстов и истории творчества писателей строится история литературы. Само собой разумеется, что история литературы далеко не исчерпывается историями текстов отдельных произведений, но они существенны, особенно в литературе древнерусской.

Это — историческая точка зрения, прямо противоположная механической и статичной, игнорирующей историю и изучающей произведение в его данности. Но надо иметь в виду, что сам по себе исторический подход может допускать различные приемы истолкования текста, творчества, истории литературы.

Можно себе представить литературоведение, пытающееся строить историю литературы на основании изучения истории текста произведений, идущее от частного к общему (индуктивным методом), опирающееся на сознание изменяемости текста, но объясняющее все, исходя из особенностей биографии писателя или из особенностей его психологии (например на основе психоанализа). В какой-то мере история текста произведений может служить для такого литературоведения основой, но это литературоведение будет бессильно построить историю литературы. Исторический подход неизбежно изменит этому литературоведению. Только литературоведение, опирающееся на понимание творчества писателя как исторически обусловленного, способно дать первичное объяснение истории текста. Изучение же истории текста вне его объяснений невозможно. Нельзя изучать историю текста «летописно», регистрируя лишь изменения. Этот подход к тексту будет также по существу антиисторичен, как и откровенно статический и статистический. История не есть сумма фактов, а история текста не есть сумма вариантов текста.

* * *

Итак, история текста произведения не может сводиться к простой регистрации изменений. Изменения текста должны быть объяснены. При этом регистрация изменений текста и их объяснение — не два различные этапа исследования, а один взаимосвязанный ряд. Факты без их объяснения — не факты. Теоретически регистрация фактов должна, казалось бы, предшествовать их объяснению, но в практической работе текстолога регистрация и объяснение идут параллельно, так как увидеть факт часто бывает возможно только под определенным углом зрения,—в свете его объяснения. Всякий взгляд, открывающий факт, открывает его с определенной точки зрения. Рассеянного зрения не существует. Факт отражения в тексте той или иной идеологии может быть вскрыт только тогда, когда мы уже в известных пределах знакомы с этой идеологией. Факт отражения в памятнике классовой борьбы может быть вскрыт только тогда, когда исследователь знаком с тем, что представляет собой классовая борьба на данном этапе исторического развития. И т. д.

Изучая внешнюю сторону факта во всех ее деталях, мы подготовляем конкретное его объяснение, и оно будет тем конкретнее, чем детальнее зафиксирован факт, но, с другой стороны, само объяснение факта позволяет глубже заглянуть во все детали факта. Текстолог — следопыт. Он должен стремиться как можно детальнее видеть факт, принимая во внимание каждую мелочь в свете возможного ее объяснения. В текстологии вполне применимо правило всякой расследовательской деятельности: «Чем бессмысленнее и смешнее инцидент, тем старательнее надо его

исследовать. И то обстоятельство, которое кажется осложняющим дело,— иногда бросает на все яркое освещение, если его разобрать и обработать» [1].

Когда мы говорим об объяснении фактов изменения текста произведения, мы не должны предполагать, что существует узкотекстологическое объяснение этих фактов и что речь идет именно об этом узкотекстологическом объяснении.

Объяснения берутся из всех областей науки, изучающей деятельность человека. Эти объяснения могут быть историческими, литературоведческими, психологическими, могут быть связанными с историей общественных идей и историей техники (техники письма, переплета, книгопечатания, распространения книг и пр.), с историей общественных формаций и историей искусств и т. д.

Исследование текстов памятников древнерусской литературы ясно показывает, что нельзя вести текстологическое изучение без отчетливого представления о литературной стороне памятника — о его жанре, стиле, идейной стороне, целях, для которых создавался памятник или его редакции, художественном методе его создателей и пр., и пр.

История памятника, воспринимаемая в этом широком аспекте, выступает перед нами как история людей, его создававших, как отражение истории всего общества.

Чтобы восстанавливать историю текста памятников, текстолог обязан быть и историком, и литературоведом, и языковедом, и историком общественной мысли, а часто и историком искусства. Текстология требует на современном этапе ее развития всесторонних знаний, и в этом ее исключительная трудность.

Конкретная жизнь памятника не может быть вскрыта механическими схемами и подсчетами, поэтому, чтобы полностью восстановить историю текста, надо войти в историческую обстановку, детально знать исторические события, детально знать факты классовой и в особенности внутриклассовой борьбы. Последняя особенно важна в древнерусской литературе (поскольку литературные памятники Древней Руси XI—XVI вв. по большей части живут среди одного только класса — феодалов; только в XVII в. начинается массовый «выход» литературы за пределы класса феодалов) [2]. Текстолог должен вникнуть в психологию переписчика, ясно понимать причины ошибок писца, но в еще большей мере он должен знать его идейный строй, его идеологию, идеологию «заказчика» рукописи, и т. д.

На всем пути истории текста произведения стоят люди с их интересами, воззрениями, представлениями, вкусами, слабыми и сильными сторонами, навыками письма и чтения, особенностями

---

[1] *Конан-Дойль А.* Баскервильская собака. Пг., 1916. С. 162.

[2] См.: *Адрианова-Перетц В. П.* У истоков русской сатиры // Русская демократическая сатира XVII века / Подгот. текстов, статья и коммент. В. П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1954.

памяти, общего развития, образования. Из этих людей наиболее важен для нас автор (если он, конечно, есть), но значение имеют и редактор, и заказчики, и переписчики, и читатели, также оказывающие влияние на судьбу текста, а за этими людьми стоят, в свою очередь, люди и люди: все общество оказывает свое заметное и незаметное влияние на судьбу памятника.

Само собой разумеется, что полное восстановление истории текста памятника, распространенного в свое время во многих списках, по большей части невозможно, поскольку нельзя быть уверенным, что нам известны все его списки и точно восстановлены все недошедшие до нас этапы его развития, но это не исключает необходимости в научном исследовании стремиться к восстановлению именно полной и конкретной истории памятника — как максимальной задачи текстолога.

Хорошо сформулированы были задачи текстолога, работающего над рукописями автора нового времени, С. М. Бонди в его статье «О чтении рукописей Пушкина». С. М. Бонди пишет, что главная задача текстолога «все понять в рукописи, осмыслить ее форму». Работая над рукописями автора, мы «повторяем вслед за автором весь ход его работы, воспроизводим в своем сознании все варианты, придуманные автором (и отброшенные им), и именно в той последовательности, в которой они придумывались и отбрасывались, для нас становится яснее смысл всех его поправок, мы начинаем как бы изнутри видеть весь текст, понимая его в его становлении, и потому это понимание легко подсказывает нам и расшифровку вовсе неразборчивого слова, и простое и естественное заполнение недописанного второпях автором»[1].

С. М. Бонди пишет применительно к черновикам Пушкина: «...задача текстолога, читающего рукопись, в том случае, если перед ним беловик,— просто прочесть его текст (или два текста, если беловик переправленный); если же черновик — то развернуть его во времени, найти последовательность в создании и уничтожении его текста и установить тот текст, на котором остановилась работа автора в данной рукописи»[2].

«Последовательность работы текстолога должна быть такая: сначала он должен установить историю создания текста на черновике, а затем уже на основании этой истории (поскольку ее возможно установить) прийти к последнему тексту и взять его за основной (если он законченный) или одну из более ранних стадий (законченную), если последние поправки в рукописи не доведены до конца»[3].

Как видим, и при изучении черновиков писателя основное — это изучение истории текста. Выбор же текста для издания — это

[1] *Бонди С. М.* О чтении рукописей Пушкина. С. 585.

[2] *Бонди С. М.* Черновики Пушкина. Статьи 1930—1970 гг. 2-изд. М., 1978. С. 157.

[3] Там же.

дело второе (но, может быть, не по важности для издания), и этот выбор может быть мотивирован по-разному. То это текст последний в данном творческом процессе, то первый. Мы можем руководствоваться «последней волей автора», «последней творческой волей автора» (что не одно и тоже), «последней волей автора» при создании данного произведения, в данном черновике, или, наоборот, первой волей автора (если последняя в черновике не дает законченного текста). В случае переработок произведения автором их спустя некоторое время (под влиянием других, изменившихся его представлений, другого мировоззрения — например, выработавшегося в эмиграции), в случаях переработок его произведений посторонним лицом, с которыми он вынужден был согласиться или согласился по создавшемуся у автора безразличию к своему произведению,— мы можем не согласиться с последним вариантом произведения, пренебречь им. Одним словом — все зависит (и в выборе текста) от изучения творческой и нетворческой (включащей случайные причины) истории текста.

Таким образом, история текста произведения диктует нам выбор текста для издания. При этом мы можем заметить одно принципиально важное различие между выбором текста средневекового произведения и выбором текста автора нового времени, вернее — между произведением личностного творчества и произведением коллективного средневекового творчества.

Если до нас дошли авторские рукописи и варианты произведения,— мы обязаны в первую очередь считаться с этими авторскими текстами, выбирать текст для издания среди них, предварительно изучив по возможности (в доступных исследователю пределах) историю авторского прижизненного текста.

Если до нас (как это бывает в средние века) текст изменялся многими десятилетиями и столетиями, а авторский текст неизвестен, то мы обязаны выбирать текст среди многих древнейших и последующих, иногда предлагая читателям несколько текстов одновременно: и первую редакцию (или то, что мы будем считать первой), и последующие. Причем первая редакция — не обязательно авторская, а архетип дошедших до нас редакций или одной какой-либо редакции — не обязательно «первый текст». Все дошедшие до нас тексты средневекового произведения могут восходить к одному архетипу, но этот гипотетически восстанавливаемый текстологом архетип — не обязательно первый текст данной редакции, не обязательно авторский текст. Все списки могут восходить по разным причинам ко вторичному тексту, и его мы все же будем считать архетипом.

Даже установив наличие древнейших текстов, мы не всегда обязаны считать этот текст «лучшим». Так, например, было с текстами Повестей о Николе Заразском. Повесть эта возникла где-то в конце XIII в., а затем изменялась и росла. Лучший свой вид эта повесть в результате коллективного творчества многих

авторов приобрела на грани XIV и XV вв., когда в нее были включены и плач Ингваря Ингваревича, и рассказ о Евпатии Коловрате. Для широкого читателя следует издавать именно этот относительно поздний, дошедший до нас в рукописях XVI—XVII вв., а отнюдь не авторский вариант. Такого случая не бывает в новое время, с произведениями литературы XVIII—XIX вв. Однако в средние века бывают случаи, когда мы обязаны стремиться давать читателю именно авторские тексты (тексты Максима Грека, Ивана Грозного, Аввакума, Симеона Полоцкого и пр.), а не их переработки.

Задача текстолога заключается в том, чтобы по возможности во всех деталях воспроизвести ход работы автора над произведением, восстановить в воображении весь творческий процесс. Эта сложная задача, выдвигаемая по отношению к текстологическим исследованиям произведений нового времени, становится еще более сложной по отношению к произведениям русского средневековья, где был не один автор произведения, где «творческий процесс», в котором участвовали редакторы, переписчики и читатели, дополнявшие текст своими поправками, и который был осложнен случайными обстоятельствами (утратами и искажениями), длился иногда многие столетия. Текстолог, изучающий средневековые произведения, обязан с возможно большей конкретностью понять историю текста произведения, его редакции.

Текстолог древнерусских литературных произведений обязан пройти по следам всей истории текста, воспроизвести в своем воображении (но не фантазии) по возможности весь ход его переработок.

* * *

Мы уже коснулись выше вопроса о различиях между текстологией древнерусских литературных произведений и текстологией новых. Эти различия связаны с различием самого материала изучения. История текста литературного произведения нового времени изучается главным образом на материале черновиков. Черновики представляют нам текст в процессе его создания, они закрепляют отдельные точки движения текста. Черновик — это рукопись, создаваемая в процессе работы [1] и отражающая иногда несколько этапов в движении текста. Этим чрезвычайно облегчается изучение процесса создания произведения.

Древнерусские литературные произведения представлены почти только беловиками [2], т. е. рукописями с законченным текстом,— предназначенные для чтения, они отражают конечный

[1] См. об этом: Бонди С. М. Черновики Пушкина. Статьи 1930—1970 гг. С. 573.

[2] Черновики в древнерусской письменности сохранились только от деловых документов и от произведений XVII века (например, Аввакума).

результат работы. Этих конечных результатов иногда по тому или иному произведению могут быть сотни. Перед нами, следовательно, не сплошная линия развития произведения, а как бы пунктирная с гораздо большими расстояниями между отдельными точками, чем в черновых вариантах произведений нового времени.

Древнерусская рукопись, как беловик в отличие от черновиков, сохранившихся от писателей нового времени, есть в гораздо большей степени «документ статический» (пользуюсь выражением С. М. Бонди).

Древнерусская рукопись по большей части представляет один текст, и только в том редком случае, когда она правлена самим писцом или кем-то другим, мы можем предполагать в ней два и больше текстов. Но зато древнерусское произведение изменяется в дальнейшем — при переписке, редактировании, переделке, включении в своды и компиляции.

В литературе нового времени история текста произведения — это история его создания автором. В литературе древней авторский текст, по-видимому, создавался так же, как и в новой, но материалов от процесса авторской работы в ней не сохранялось. Зато история текста не ограничивалась авторской стадией; произведение продолжало твориться и после того, как оно вышло из-под пера автора. Древнерусское творчество было по преимуществу коллективным, и оно часто длилось десятки лет.

Если история текста литературного произведения нового времени после смерти автора сводится по преимуществу к истории его печатных воспроизведений, в которых изрядную долю занимают простые искажения, то в литературе древней наиболее распространенные тексты были как раз не авторскими, а созданными в последующее время.

Текстолога, занимающегося русской литературой нового времени, в подавляющем большинстве случаев интересуют в первую очередь рукописи самого автора и только прижизненные издания его сочинений; все остальные рукописи и издания изучаемого им произведения будут его интересовать постольку, поскольку они отражают этот первопечатный авторский текст или один из его вариантов и поскольку в них можно угадать «авторскую волю» [1].

Текстолога-медиевиста интересует вся литературная история изучаемого памятника, от его зарождения и до того времени, пока он перестает читаться и переписываться. Эта литературная история памятника обнимает иногда много столетий (есть памятники, которые читались и переписывались в течение полутысячелетия, например: жития Бориса и Глеба, Киево-Печерский патерик

---

[1] См. тезисы доклада В. С. Нечаевой «Установление канонических текстов литературных произведений» (Совещание по вопросам текстологии. Тезисы докладов. М., 1954).

и т. д.). Авторский же текст в подавляющем большинстве случаев для медиевиста недоступен и невосстановим.

В процессе своего бытования памятники древней русской литературы бесконечное количество раз переписывались, переделывались, сокращались или разрастались вставками, осложнялись заимствованиями, вступали в состав компиляций, перерабатывались стилистически и идейно. Некоторые из памятников почти забывались, потом снова вызывали читательский интерес после значительных перерывов, перерабатывались и становились особенно распространенными именно в этих переделках, а отнюдь не в «авторском тексте». Вся эта жизнь памятника не может не интересовать литературоведа-медиевиста, поскольку она отражает историю идеологии, литературных вкусов, характеризует действенное значение памятника, а иногда как бы в миниатюре рисует историко-литературный процесс за несколько столетий. Текстологу-медиевисту приходится иметь дело с десятками, а иногда и сотнями рукописей изучаемого произведения, предполагать существование в прошлом исчезнувших впоследствии отдельных списков памятника, а очень часто и целых его редакций. Ясно, что текстолог-медиевист в основном стоит лицом к лицу с иными задачами, чем текстолог, занимающийся литературой нового времени.

Необходимо, однако, отметить, что почти все текстологические особенности литературы древней могут иметь место и в литературе новой. Различие главным образом в том, что некоторые явления жизни текста преобладают в литературе древней, а другие — в новой.

В самом деле, история литературы XVIII и XIX вв. также знает случаи, когда произведение подвергается многочисленным переделкам уже после смерти автора — в руках редакторов. Интересный пример приводит П. Н. Берков в статье «К истории текста „Громвала“ Г. П. Каменева»[1]. «Громвал» несколько раз переделывался его издателями, стремившимися приноровить его к новым эстетическим требованиям. Среди последних редакций этого произведения была и «переделка» В. А. Жуковского. 〈...〉

Тем не менее количественное различие между литературой древней и новой в отношении типов изменения текста, преобладание в древней литературе последующих изменений текста над доступными для наблюдения авторскими — создают значительное различие в удельном весе текстологических исследований «послежизненных» текстов. В литературе древней они занимают исключительно большое место и имеют громадное историко-литературное значение.

Талантливый, рано умерший исследователь древней русской литературы А. Д. Седельников писал: «...для древней русской

[1] Изв. АН СССР. ООН. 1934. № 1.

литературы создавалась методология своеобразная, с перенесением зачастую центра тяжести исследования в область предварительных работ. Насколько историк новой русской литературы способен уклоняться в критику от своей прямой исследовательской задачи, что объясняется близостью, созвучностью материала ему самому, настолько же понятно, если в историке древней литературы доминирует, и иногда слишком доминирует, филолог. Перед историком древней литературы стоят ранее остального вопросы, отсутствующие обыкновенно, потому что тут они редко сохраняют характер «вопросов», при исследованиях в области новой литературы: о первоначальном тексте памятника, о времени и месте его возникновения, и т. п. Взамен возможности сразу с помощью заявления автора, или его окружающих, или вообще современников определить основную редакцию, приходится, при наличии нескольких, искать ее; при недостатке же материала для сопоставлений — довольствоваться внутренним анализом того, что дошло более или менее случайно. Если имеется заявление автора, оно еще подлежит сначала критической оценке, причем опять работа над текстуальными признаками выдвигается на первый план. По отношению к времени памятника остаются в силе те же, подчас весьма косвенные, соображения, хронологизация нередко расплывается на целое столетие, базируясь, тоже нередко, на чертах языка, далеко не всегда ярко выраженных в силу подверженности подновлению при переписках. Древность языка, которая служит, казалось бы, прочным методологическим ручательством (язык могли подновлять, но архаизировать не было, повидимому, ни смысла, ни тем более уменья), оказывается подчас коварной, так как может принадлежать древним источникам автора, а не автору: при манере компилировать большими купюрами эта древность языка может охватывать памятник весь или почти весь. Даже присутствие имени русского автора, встречаясь на общем анонимно-псевдонимном поле зрения, не только не спасает непременно от ошибки, но самостоятельно способно вызвать ошибку. До какой степени оно гипнотизирует, в смысле желания использовать имя, отвести памятнику определенное историческое место, видно из тех случаев, когда именем, известным по другому памятнику, пользуются для того, чтобы тому же автору усвоить еще какой-либо, сомнительный»[1].

* * *

Требования, предъявляемые в настоящее время советской медиевистикой к текстологическому изучению рукописей, исходят из особенностей средневековой рукописной традиции. Они учиты-

[1] *Седельников А. Д.* Несколько проблем по изучению древней русской литературы. Методологические наблюдения // Slavia. 1929. Roč. VIII. Seš. 3.

вают характер бытования рукописей, особенности их переписки и переработок в Древней Руси.

За каждым произведением и за каждой рукописью исследователь обязан видеть жизнь, их породившую, обязан видеть реальных людей: авторов и соавторов, переписчиков, переделывателей, составителей летописных сводов. Исследователь обязан вскрывать их намерения, явные, а иногда и «тайные», учитывать их психологию, их идеи, их представления о литературе и литературном языке, о жанре переписываемых ими произведений и т. д.

Текстолог обязан быть историком в самом широком смысле этого слова и историком текста в особенности. Ни в коем случае нельзя делать практических выводов (для издания текста, для его реконструкции, для классификации его списков и т. д.) раньше, чем не исчерпаны все возможности для установления конкретной картины того, как текст реально изменялся, кем изменялся и для чего, в каких исторических условиях создавался авторский текст и производились его переработки последующими редакторами.

Исторический подход к вопросам текстологии отнюдь не отменяет необходимости внешней классификации списков, необходимости вычерчивания стемм, но и не служит одним только историческим пояснением к тому, что добыто на основании только внешних признаков. В последнем случае роль исторического подхода к вопросам текстологии ограничивалась бы своеобразной комментаторской задачей, самая же методика текстологической работы, на первом этапе изучения текста во всяком случае, оставалась бы прежней. На самом деле исторический подход должен пронизывать всю методику анализа списков. Изменение и различие в тексте должны учитываться сообразно тому значению, которое они имели, а не по количественному признаку. Различия в результатах обоих подходов бывают очень велики. Так, например, если разделить списки «Сказания о князьях владимирских» по внешним признакам, без анализа происхождения различий, то мы неизбежно придем к выводу, что отдельных редакций «Сказания» выделять не следует, поскольку различия между списками внешне весьма невелики; однако если анализировать историю текста списков «Сказания» в тесной связи с исторической действительностью, в составе всей рукописной традиции, то окажется, что внешне незначительные изменения в списках делят их совершенно отчетливо на две редакции, каждая из которых имела вполне определенную и строго очерченную политическую функцию[1].

Следовательно, исторический подход отнюдь не освобождает текстолога от кропотливого сличения списков, выявления внешних различий, составления генеалогических таблиц (или стемм), но он требует, чтобы работа текстолога этим не ограничивалась. Он

---

[1] См.: *Дмитриева Р. П.* Сказание о князьях владимирских. М.; Л., 1955.

налагает на текстолога дополнительные обязанности — постоянно стремиться к конкретному историческому пониманию всего того, что он обнаружил в результате первого, пока что чисто «внешнего» этапа своей работы, и строить свои окончательные выводы, рисуя картину реальной, «объясненной» жизни памятника.

Достичь такого положения, чтобы текстология во всех случаях выясняла те побудительные причины, которые двигали составителями новых редакций памятника, или чтобы во всех случаях удавалось до конца объяснить все движение текста, конечно, непросто. Речь идет только о том, что к этому необходимо стремиться, что текстолог обязан принять все меры к тому, чтобы вскрыть реальное, понятное для нас, исторически объясненное движение текста, а не только построить схему внешнего взаимоотношения редакций и списков, так как эта схема в ряде случаев не только может оказаться недостаточной, но и неверной. Конечно, есть немало случаев, когда из-за недостатка материала приходится ограничиваться и этим, или когда на первый план в изменениях текста выступают причины случайные, например: утрата отдельных частей списков, которыми пользовался переписчик, неграмотность писца, технические условия его работы, непонимание им языка оригинала и т. д.

Само собой разумеется, что мы остались бы только в пределах прекраснодушных мечтаний, если бы на помощь такой задаче не пришли бы некоторые методические приемы работы, плодотворность которых все более и более осознается советской текстологией.

* * *

Превращению текстологии в самостоятельную науку значительно способствовал ряд новых принципов, выдвинутых в свое время лучшими представителями старой русской филологии, занимавшимися изучением наиболее сложных с точки зрения текстологии памятников древнерусской литературы: летописей, хронографов, различных типов палеи и т. д. Издание текстов этих произведений потребовало предварительного изучения многих десятков и сотен списков, потребовало предварительного исследования взаимоотношения отдельных памятников между собой, их сложного компилятивного состава, их политических тенденций, стилистических особенностей и т. д. Стало совершенно ясным, что если издание памятника по одному или немногим спискам могло быть осуществлено без их предварительного всестороннего изучения, то изданию летописей, хронографов, различных типов палеи и памятников, обычно включаемых в их состав (как, например, «Александрии», отдельных исторических повестей), должно было быть предпослано их полное текстологическое изучение.

Сложность текстологического анализа этих типов произведений потребовала новых методических приемов изучения, ока-

завшихся особенно плодотворными. В частности, именно на материале летописей и хронографов впервые была осознана мысль, что нельзя изучать отдельные части больших произведений — вне целого, вне сводов, компиляций, сборников. Этот принцип комплексности изучения, в сущности, не был нов — новым было то широкое понимание, которое вложил в него А. А. Шахматов, и та глубина, с которой он осуществил его в своих исследованиях.

Принцип комплексности изучения очень труден для применения, поэтому практически текстологи очень часто его обходили, о нем забывали. И в самом деле, трудность текстологического анализа возрастает с увеличением объема анализируемого произведения почти в квадратной прогрессии. Вот почему текстолог всегда озабочен тем, чтобы отграничить объем изучаемого произведения, и в этом отграничении нередко допускает анализ частей произведения вне целого или изымает произведение из включающего его цикла. Особенно это относится к работам, посвященным летописанию и хронографии. Здесь соблазн заняться одной какой-либо «летописной повестью» вне всего состава включивших ее летописных сводов всегда был особенно велик.

А. А. Шахматов в рецензии на работу И. А. Тихомирова «Обозрение летописных сводов Руси северо-восточной» основательно доказал полную научную несостоятельность анализа летописных текстов по частям, попыток механически разорвать летописный текст на ряд повестей, статей, сказаний и т. п.[1]

Сам А. А. Шахматов в своей работе текстолога неуклонно проводил свой взгляд на летопись как на цельное произведение, которое ни в коем случае нельзя анализировать по эпизодам. Больше того, А. А. Шахматов убедительно показал, что нельзя исследовать одну какую-либо летопись вне истории всего летописания. Особенно определенно этот взгляд сказался в работах А. А. Шахматова, посвященных «Повести временных лет». В сущности, в центре всей исследовательской работы А. А. Шахматова по летописанию начиная со времени подготовки его к магистерским экзаменам (1887—1890 гг.) и первых пробных лекций (в 1890 г.) стояло одно произведение — «Повесть временных лет». Но даже этот относительно цельный, крупный и самостоятельный памятник А. А. Шахматов никогда не пытался анализировать сам по себе, вне состава включивших его летописных сводов. Вот почему работа А. А. Шахматова над «Повестью временных лет» превратилась в исследование истории русского летописания XI—XV вв., которым он и занимался всю жизнь.

Принцип изучения текста в составе включающего его произведения, в составе цикла и всего рукописного окружения дал особенно плодотворные результаты в последнее время в связи с общим методологическим принципом советской текстологии и совет-

[1] Отчет о сороковом присуждении наград графа Уварова. СПб., 1899.

ского источниковедения: изучать изменения текста памятников не только по их внешним признакам, но и в связи с изменением содержания памятников — их идейной направленности.

Принципы, примененные А. А. Шахматовым к летописанию, в общем, но только с меньшей последовательностью, применялись В. М. Истриным, К. К. Истоминым и другими к хронографии.

В целом это был определенный этап в развитии текстологических исследований, явившийся огромным шагом вперед в историко-литературных исследованиях.

Методика исследований А. А. Шахматова и В. М. Истрина получила, однако, применение на материале всех видов литературных памятников очень нескоро. Текстологическое изучение житийного материала (например, житий Александра Невского В. Мансиккой) [1], повестей и посланий продолжало производиться еще старыми приемами. Эти старые приемы получили даже, уже после появления основных работ А. А. Шахматова, свое обоснование в небольшой брошюре С. А. Бугославского — «Несколько замечаний к теории и практике критики текста» (Чернигов, 1913).

Методические приемы, которые были введены А. А. Шахматовым и В. М. Истриным, оказались очень плодотворными. Научные традиции именно этой группы ученых были наиболее прогрессивными [2]. Лучшие приемы их исследований были применены к самому разнообразному материалу — не только летописному и хронографическому, но и к повествовательному, к церковно-учительному, к дипломатическому и даже, в самое последнее время, к материалу отнюдь не литературному — актовому. ⟨...⟩

Требование изучать своды как единое целое касается не только летописей. Помимо летописных сводов, создавались своды и других произведений.

Огромное большинство литературных произведений дошло до нас не в самостоятельном виде, а в составе сводов — сложных и иногда очень обширных компиляций, которыми увлекались средневековые книжники. Эти компиляции обычно составлялись по какой-нибудь одной крупной теме и подчинялись определенной

---

[1] *Мансикка В.* Житие Александра Невского. Разбор редакций и текст. СПб., 1913.

[2] Как недоразумение, вызванное, очевидно, недостаточным знанием, можно рассматривать заявление В. И. Стрельского, что А. А. Шахматов «рассматривал документы» «формально, сравнивая родственные списки документов, определяя сумму разночтений, восходящих к протографу сравниваемых списков, и т. д.» (Основные принципы научной критики источников по истории СССР. Изд. Киевского университета. 1961. С. 52). Перед тем В. И. Стрельский вопреки очевидности заявляет, что «защита неокантианской теории в интерпретации источников ярко проявлялась (разрядка моя.— *Д. Л.*) в работах Н. И. Костомарова, А. А. Шахматова, А. С. Лаппо-Данилевского и др.» (Там же.). Нет никаких намеков в обширном изданном и неизданном наследии А. А. Шахматова на то, что А. А. Шахматов интересовался или был знаком с неокантианством. Что же касается Н. И. Костомарова, то он работал до возникновения неокантианства; только А. С. Лаппо-Данилевский заявлял о своем неокантианстве.

концепции. Например, Русский хронограф, Еллинский и Римский летописец, Троицкий хронограф, хронографические палеи были посвящены всемирной истории — библейской вместе с греко-римской и византийской. В составе таких компиляций по всемирной истории дошло до нас много переводных произведений: «Александрия», «Житие Константина и Елены», «Сказание о построении Софии Цареградской», «Сказание о Феофиле» и др. В многочисленных компиляциях по русской истории — летописных сводах — дошло до нас огромное большинство тех литературных памятников, которые мы сейчас изучаем отдельно: многие поучения (как «Поучение» Владимира Мономаха), жития (как жития Александра Невского, Дмитрия Донского и мн. др.), исторические повести (их перечисление исчерпало бы список всех исторических повестей до XVI в.), хождения (как «Хождение за три моря» Афанасия Никитина) и т. д. Такими же сводами являются многие патерики, повести одной местности (повести новгородские, муромские и др.), степенные книги, космографии, физиологи, азбуковники и т. д.

Произведения, включенные в состав этих сводов, изменялись в процессе переписки вместе со всем их содержанием.

Современное изучение древнерусских текстов учитывает не только характер бытования текстов в составе сводов, но и в составе сборников. Изменения в изучаемом произведении нередко находят себе соответствие в изменениях, которым подвергаются соседние произведения. Переписчик, переписывая целую группу памятников, изменяет в каком-то определенном направлении все памятники этой группы, вносит и в переписываемые им памятники однородные изменения. Даже ошибки он делает одинаковые. Отсюда ясно, что изучение всего постоянного сопровождения памятника (или, как я его предлагаю называть, «конвоя») позволяет многое понять в его литературной судьбе.

Такая работа по изучению постоянного сопровождения памятника, его «конвоя», по изучению состава сборников, особенно тех, которые отличаются некоторой устойчивостью, только начинается в науке, но она сулит увлекательные перспективы.

Помимо того что произведения древней русской литературы должны изучаться в составе сводов и в составе сборников, необходимо еще учитывать и литературную традицию, взаимовлияние и постоянные заимствования из одного памятника в другой.

Отсутствие в средневековье современных представлений о литературной собственности и о коллективности творчества сказывалось, между прочим, в постоянном стремлении улучшать одно произведение за счет другого.

Благодаря этой особенности мы имеем свидетельства о существовании памятников, не дошедших до нас, или можем составить представление о древнейшем виде памятника, сохранившегося только в поздних списках.

Вот почему в современном советском литературоведении возникает требование учитывать в текстологической работе над древнерусскими памятниками не только все списки памятников, но и все те тексты, в которых изученный памятник в той или иной форме отразился, а иногда и те памятники, под влиянием которых он находился.

* * *

Если текстология — наука об истории текста произведений, то какое имеет она отношение к изданию текстов?

Издание текста памятника основывается на его текстологическом изучении. Научное издание памятников практически применяет результаты текстологических исследований. При этом издание текста — только одно из многих практических применений изучения текста. Другие применения могут быть в истории литературы, в историческом источниковедении и т. п.

Выигрывает или проигрывает издание памятников от того, что текстология вышла из непосредственного подчинения эдиционной технике, стала самостоятельной дисциплиной? Несомненно, научное издание памятника от этого только выигрывает.

В самом деле, если текстология имеет своею целью только издание памятника и представляет собой только «систему филологических приемов» к изданию произведения [1], является «прикладной филологией» [2], то тем самым изучение истории текста, независимое от задач издания, отодвигается на второй план и затрудняется. Текстология как «система приемов» подчиняется механическим «правилам игры», вырабатывает одни и те же способы подхода к тексту и т. д. Самостоятельное развитие текстологии оказывается так же затруднено, как было затруднено развитие геометрии, когда она отождествлялась с землемерием.

В том-то и дело, что издание текста должно основываться не на сумме «филологических приемов», позволяющих легко и единообразно препарировать текст для отправки в типографию, а на всестороннем знакомстве с историей текста произведения. Только тогда, когда история текста изучена и работа по этому изучению закончена, издание текста может прийти к объективным выводам — какой текст издавать и какими приемами.

Безрассудное следование одним и тем же приемам при издании совершенно различных по своему характеру текстов — бич современных изданий. Ни один текстологический принцип, ни одно правило не обладают всеобщностью, кроме единственного правила — соблюдать во всем строгую историчность и учитывать историю текста. Нет изданий, которые должны были бы повторяться по своим принципам: все издания «особенны».

---

[1] *Томашевский Б. В.* Писатель и книга. С. 30.
[2] Там же.

Современная советская текстология борется за объективность и стабильность изданий памятников. Объективность и стабильность изданий текстов не могут быть достигнуты только инструкциями и правилами изданий, хотя для каждого конкретного издания эти правила и инструкции совершенно необходимы.

В самом деле, если в решении вопросов истории текста текстолог должен быть свободен от власти трафарета и механических способов исследования, должен быть готов к «особым случаям», то при издании текста, уже изученного, издатель текста, напротив, должен стремиться к единообразию, должен следовать определенным, строгим и простым правилам издания, но эти правила должны основываться на предварительном научном изучении истории текста.

Раз выбрав и установив для своего издания на основе научного изучения истории текста определенные правила, издатель должен не отклоняться от них и не допускать неоговоренных в особых случаях исключений. При этом чем более просты и строги будут эти правила, тем яснее будет взаимоотношение издаваемого текста и текстов рукописных. Правила — это посредники, устанавливающие строгую и последовательную функциональную зависимость издаваемого текста от рукописных. Если этих правил нет — нет и этой зависимости, функция же должна быть единообразной, чтобы она могла быть воспринята читателем. Точность издания — это в первую очередь точность функциональной зависимости издания от научных данных изучения истории текста в рукописях.

Предположения же, что правила и инструкции сами по себе создают стабильность и объективность изданий — глубоко ошибочны. Подлинная объективность и стабильность достигаются только научным исследованием, на котором уже и должны основываться все правила и инструкции, чтобы быть объективными и стабильными. Если же правила и инструкции не основаны на объективных данных научного изучения истории текста, а навязываются сверху требованиями издательств, редакторов и разного рода редакционных комиссий, исходящих из крайне субъективных «общих представлений», то внешнее единообразие таких изданий очень непрочно. Подобного рода правила и инструкции могут легко меняться. Вот почему превращение текстологии из суммы филологических приемов для издания текста в самостоятельную научную дисциплину, изучающую историю текста,— задача первостепенной важности и для нашей эдиционной практики.

* * *

Итак, в текстологических исследованиях памятников древнерусской литературы советские текстологи стремятся за внешними особенностями текста отдельных списков найти их историческое

(в широком смысле) объяснение. Реальная история текстов — история, понимаемая как история людей, создававших этот текст, а не как имманентное движение списков в их разночтениях,— таково то основное, что привлекает советских текстологов-медиевистов в первую очередь. Один из основных принципов советской текстологии состоит в том, что ни один текстологический факт не может быть использован, пока ему не дано объяснения. Нет текстологических фактов вне их истолкования. С этим связывается и другой принцип: все факты индивидуальны, каждый имеет свое объяснение[1]. Наконец, еще один принцип: принцип комплексности изучения текстологических фактов. Важны не столько отдельные факты, сколько их сочетания, их система. Разночтения списка — это определенная система, учитываемая и объясняемая текстологом в целом, в первую очередь в связи с сознательной деятельностью книжников. История текста произведений изучается комплексно. Она изучается в составе сводов, сборников, в связи с «конвоем» и литературной традицией. Изменения текста совершаются не изолированно, поэтому многое в истории текста произведения находит себе объяснение в его литературном, рукописном окружении и в общих явлениях истории литературы, истории общества. ⟨...⟩

Текстология изучает историю текста произведения; история текста произведения должна пониматься как создание людей — авторов, редакторов, переписчиков, читателей, заказчиков. В таком виде история текста оказывается связанной с историей общества.

В этом последнем пункте методика изучения истории текста произведений, практиковавшаяся А. А. Шахматовым в применении к летописанию, существенно отличается от текстологической методики советских текстологов-медиевистов. А. А. Шахматов не видел классовых противоречий, не видел в летописцах выразителей определенных социальных идей. Вся история летописания была для него в основном историей сводов, созданных в отдельных государственных и церковных центрах. ⟨...⟩

История текста произведения теснейшим образом связана с историей литературы, с историей общественной мысли, с историей в целом и не может рассматриваться изолированно.

1962—1983

---

[1] Протесты против представлений об истории текста как об однообразном накоплении различных искажений раздаются и на Западе. Об этом, в частности, пишет А. Дэн: «Tous les cas sont spéciaux» (*Dain A.* Les manuscrits. P. 167). Как всегда своеобразно, формулирует ту же мысль и А. Хаузман: «Писцы знали и заботились о наших вкусах не больше, чем больные заботятся о вкусе докторов; они делали ошибки не одного вида, а всех видов, и лекарства также должны быть всех видов» (*Housman A.* Manilius. Oxford, 1937. P. LIV).

Об искусстве слова и филологии[1]

⟨...⟩ В задачу этого письма не входит рассмотрение того, что такое филология. Это нельзя сделать ни простым определением, ни коротким описанием. Перевести это греческое по происхождению слово можно как «любовь к слову». Но в действительности филология — шире. В разное время под филологией понимались разные области культуры: именно культуры, а не только науки. Поэтому ответ на вопрос о том, что такое филология, может быть дан только путем детального, кропотливого исторического исследования этого понятия, начиная с эпохи Ренессанса по крайней мере, когда филология заняла очень существенное место в культуре гуманистов (возникла она значительно раньше).

Сейчас время от времени вопрос о необходимости «возвращения к филологии» поднимается вновь и вновь.

Существует ходячее представление о том, что науки, развиваясь, дифференцируются. Кажется поэтому, что разделение филологии на ряд наук, из которых главнейшие лингвистика и литературоведение,— дело неизбежное и, в сущности, хорошее. Это глубокое заблуждение.

Количество наук действительно возрастает, но появление новых идет не только за счет их дифференциации и «специализации», но и за счет возникновения связующих дисциплин. Сливаются физика и химия, образуя ряд промежуточных дисциплин, с соседними и несоседними науками вступает в связь математика, происходит «математизация» многих наук. И замечательно: продвижение наших знаний о мире происходит именно в промежутках между «традиционными» науками.

Роль филологии именно связующая, а потому и особенно важная. Она связывает историческое источниковедение с языкознанием и литературоведением. Она придает широкий аспект изучению истории текста. Она соединяет литературоведение и языкознание в области изучения стиля произведения — наиболее сложной области литературоведения. По самой своей сути филология антиформалистична, ибо учит правильно понимать

[1] Из книги: *Лихачев Д. С.* Письма о добром и прекрасном. М., 1985

с м ы с л текста, будь то исторический источник или художественный памятник. Она требует глубоких знаний не только по истории языков, но и знания реалий той или иной эпохи, эстетических представлений своего времени, истории идей и т. д.

Приведу примеры того, как важно филологическое понимание значения слов. Новое значение возникает из сочетания слов, а иногда и из их простого повторения. Вот несколько строк из стихотворения «В гостях» хорошего советского поэта, и притом простого, доступного — Н. Рубцова:

И все торчит.
В дверях торчит сосед,
Торчат за ним разбуженные тетки,
Торчат слова,
Торчит бутылка водки,
Торчит в окне бессмысленный рассвет!
Опять стекло оконное в дожде,
Опять туманом тянет и ознобом...

Если бы не было в этой строфе двух последних строк, то и повторения «торчит», «торчат» не были полны смысла. Но объяснить эту магию слов может только филолог...

Дело в том, что литература — это не только искусство слова: это искусство преодоления слова, приобретения словом особой «легкости» от того, в какие сочетания входят слова. Над всеми смыслами отдельных слов в тексте, над текстом витает еще некий сверхсмысл, который и превращает текст из простой знаковой системы в систему художественную. Сочетания слов, а только они рождают в тексте ассоциации, выявляют в слове необходимые оттенки смысла, создают эмоциональность текста. Подобно тому как в танце преодолевается тяжесть человеческого тела, в живописи преодолевается однозначность цвета благодаря сочетаниям цветов, в скульптуре преодолевается косность камня, бронзы, дерева,— так и в литературе преодолеваются обычные словарные значения слова. Слово в сочетаниях приобретает такие оттенки, которых не найдешь в самых лучших исторических словарях русского языка.

Поэзия и хорошая проза ассоциативны по своей природе. И филология толкует не только значения слов, а и художественное значение всего текста. Совершенно ясно, что нельзя заниматься литературой, не будучи хоть немного лингвистом, нельзя быть текстологом, не вдаваясь в потаенный смысл текста, всего текста, а не только отдельных слов текста.

Слова в поэзии означают больше, чем они называют, «знаками» чего они являются. Эти слова всегда наличествуют в поэзии — тогда ли, когда они входят в метафору, в символ или сами ими являются, тогда ли, когда они связаны с реалиями, требующими от читателей некоторых знаний, тогда ли, когда они сопряжены с историческими ассоциациями.

Исследователь творчества поэта О. Мандельштама приводит следующий пример из его стихотворения о театре Расина:

...Я не услышу обращенный к рампе
Двойною рифмой оперенный стих...—

и пишет по поводу этих двух строк: «Для правильной работы ассоциаций читатель здесь должен знать о парной рифмовке александрийского стиха, о том, что актеры классического театра произносили свои монологи, обращаясь не к партнеру, а к публике, в зал («к рампе»).

Для большинства современных читателей и даже поклонников поэзии О. Мандельштама эти две строчки из его поэзии оставались бы совершенно непонятными, если бы на помощь ему не приходил филолог — именно филолог, ибо сообщить читателю одновременно сведения об александрийском стихе и о манере актерской игры на классической сцене может только филолог. Филология — это высшая форма гуманитарного образования, форма, соединительная для всех гуманитарных наук.

Можно было бы на десятках примеров показать, как страдает историческое источниковедение тогда, когда историки превратно толкуют тексты, обнаруживают не только свое незнание истории языка, но и истории культуры. Следовательно, филология нужна и им.

Поэтому не должно представлять себе, что филология связана по преимуществу с лингвистическим пониманием текста. Понимание текста есть понимание всей стоящей за текстом жизни своей эпохи. Поэтому филология есть связь всех связей. Она нужна текстологам, источниковедам, историкам литературы и историкам науки, она нужна историкам искусства, ибо в основе каждого из искусств, в самых его «глубинных глубинах» лежат слово и связь слов. Она нужна всем, кто пользуется языком, словом; слово связано с любыми формами бытия, с любым познанием бытия: слово, а еще точнее, сочетания слов. Отсюда ясно, что филология лежит в основе не только науки, но и всей человеческой культуры. Знание и творчество оформляются через слово, и через преодоление косности слова рождается культура.

Чем шире круг эпох, круг национальных культур, которые входят ныне в сферу образованности, тем нужнее филология. Когда-то филология была ограничена главным образом знанием классической древности, теперь она охватывает все страны и все времена. Тем нужнее она сейчас, тем она «труднее», и тем реже можно найти сейчас настоящего филолога. Однако каждый интеллигентный человек должен быть хотя бы немного филологом. Этого требует культура.

Культура человечества движется вперед не путем перемещения в «пространстве времени», а путем накопления ценностей. Ценности не сменяют друг друга, новые не уничтожают старые

(если «старые» действительно настоящие), а, присоединяясь к старым, увеличивают их значимость для сегодняшнего дня. Поэтому ноша культурных ценностей — ноша особого рода. Она не утяжеляет наш шаг вперед, а облегчает. Чем бо́льшими ценностями мы овладели, тем более изощренным и острым становится наше восприятие иных культур: культур, удаленных от нас во времени и в пространстве — древних и других стран. Каждая из культур прошлого или иной страны становится для интеллигентного человека «своей культурой» — своей глубоко личной и своей в национальном аспекте, ибо познание своего сопряжено с познанием чужого. Преодоление всяческих расстояний — это не только задача современной техники и точных наук, но и задача филологии в широком смысле этого слова. При этом филология в равной степени преодолевает расстояния в пространстве (изучая словесную культуру других народов) и во времени (изучая словесную культуру прошлого). Филология сближает человечество — современное нам и прошлое. Она сближает человечество и разные человеческие культуры не путем стирания различий в культурах, а путем осознания этих различий; не путем уничтожения индивидуальности культур, а на основе выявления этих различий, их научного осознания, на основе уважения и терпимости к «индивидуальности» культур. Она воскрешает старое для нового. Филология — наука глубоко личная и глубоко национальная, нужная для отдельной личности и нужная для развития национальных культур. Она оправдывает свое название («филология» — любовь к слову), так как в основе своей опирается на любовь к словесной культуре всех языков, на полную терпимость, уважение и интерес ко всем словесным культурам. 〈...〉

1985

Содержание

90 к.



КЛАССИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ НАУКИ